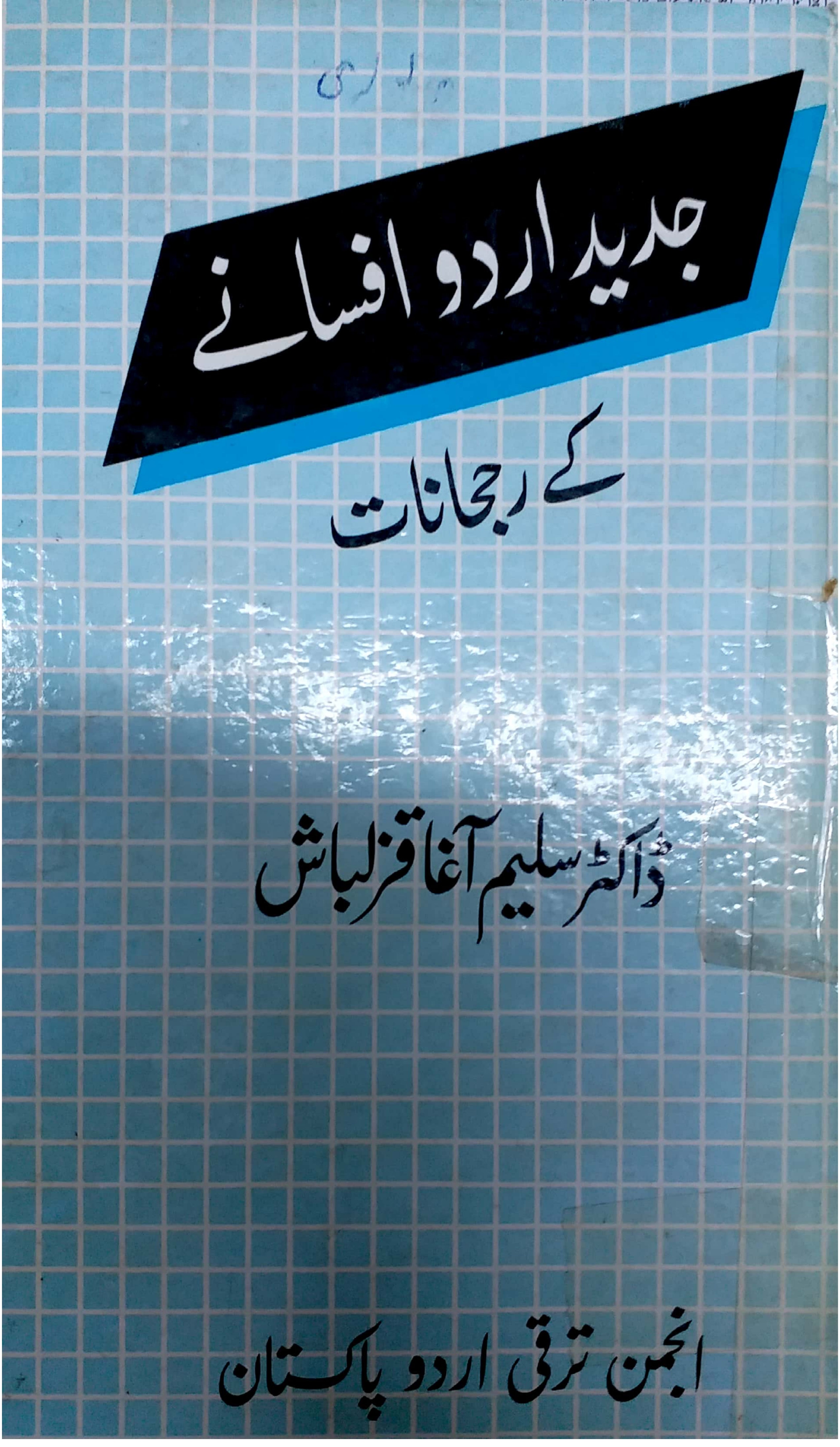

[illegible]

جدید اردو افسانے

کے رجحانات

ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش

انجمن ترقی اردو پاکستان

سلسلۂ مطبوعات انجمن ترقی اُردو پاکستان ۵۵۲
ISBN-969-403-090-0

سالِ اشاعت: ۲۰۰۰ء
تعداد: ۵۰۰
قیمت: ۳۲۰/=
مطبع: احمد برادرز
ناظم آباد، کراچی

IHSAN UL HAQ (M.phil Scholar)

(دیگر سرکاری امداد یافتہ اداروں کی طرح
انجمن ترقی اُردو پاکستان کو بھی اشاعتِ کتب کے لیے
اکادمی ادبیات پاکستان کے توسط سے امداد ملتی ہے)

شعور کی رو

"شعور کی رو" کی اصطلاح ایک مشہور امریکی ماہرِ نفسیات اور فلسفی ولیم جیمس کی اختراع ہے۔ "اے ڈکشنری آف سائیکالوجی" میں اس اصطلاح کی بابت یہ بات درج ہے:

"Stream of Consciousness: Phrase employed by James to describe figuratively an individual's conscious experience, with reference particularly to its continuity and its movement or flow." (61)

خود ولیم جیمس نے "لاشعور کی رو" کے مندرجہ ذیل خصائص بیان کیے ہیں:

۱۔ ہر ذہنی کیفیت، ذاتی شعور کا حصہ ہوتی ہے۔

۲۔ ذاتی شعور سے منسلک تمام ذہنی حالتیں ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔

۳۔ ذاتی شعور کا سلسلہ ہر حالت میں قائم رہتا ہے۔

۴۔ ذاتی شعور کی ہر کیفیت و حالت، واقعات، اشیا اور حادثات میں سے

بعض سے متاثر ہوتی ہے اور بعض کو درخورِ اعتنا نہیں جانتی۔ (۶۲)

''آزاد تلازمہ ء خیال" (Free Association) اور ''شعور کی رو'' کو بعض دفعہ آپس میں گڈ مڈ کر دیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان کے مفاہیم کے بنیادی فرق کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ آزاد تلازمہ ء خیال ایک شے یا خیال سے تحریک پانے والی دیگر اشیا یا خیالات کی طرف پیش قدمی کرتا ہے اور محض لفظی انسلاکات کے بل بوتے پر بڑھتا جاتا ہے' جب کہ شعور کی رو ماضی' حال یا مستقبل کے کسی ممکنہ تجربے کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہوئی رواں دواں رہتی ہے'گویا شعور کی رو میں کسی بنیادی تجربے کا بصورت بنیادی کڑی کے پایا جانا ضروری ہے۔ اس کے برعکس آزاد تلازمہ ء خیال میں کسی شے کا خیال سیڑھی کا ایک ایسا ''قدم'' ہے جو فقط سوچ کے ایک مقام سے دوسرے مقام کی طرف پاؤں اٹھانے میں معاونت کرتا ہے۔ مگر ان تمام ''قدموں'' کا آپس میں کوئی شعوری رشتہ یا تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے بر خلاف شعور کی رو کے تحت ذہن میں در آنے والے خیالات ماضی' حال اور مستقبل کی زمانی و منطقی ترتیب کو نظر انداز کرنے کے باوجود لمحہ ء موجود میں رہتے ہوئے ایک دوسرے کو کروٹ دینے کا موجب بنتے ہیں' بلکہ یہ ایک دوسرے سے باندازِ دگر جڑے ہوئے بھی ہوتے ہیں۔ شعور کی رو کے نظریے کے تحت: ''انسانی شعور ایک سیال چیز ہے جو بغیر کسی منطقی ربط کے زندگی بھر ہر لحہ چلتا رہتا ہے۔ شعور سے مطلب یہاں محض حافظہ' ذہن' منطقی قوت' الہامی طاقت' تخیل یا اسی قسم کی وہ تمام دماغی قوتیں نہیں جو پرانے علمِ نفسیات میں الگ الگ سمجھی جاتی تھیں' بلکہ ان تمام قوتوں کا اور لاتعداد اور قوتوں کا وہ مجموعہ ہے جو انسان کے دماغ کے اندر ہر وقت پیچیدہ طریقے پر چلتا رہتا ہے۔ شعور اس کو

اس لیے کہا گیا ہے کہ انسان کو اس کے وجود اور اس کی رفتار کا علم ضرور ہوتا ہے، مگر اس کو پورے طور پر کسی دوسرے کے سامنے پیش کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے۔ بات چیت یعنی زبان کے ذریعے انسان اس کا کچھ حصہ واضح کرتا رہتا ہے۔ مگر اس کے مقابلے میں زبان بڑی محدود چیز ہے۔ زبان کے قواعد اور روایات محض ذہنی اور تخیلی ہیں۔ شعور کے ایسی زبان اختیار کرنے سے پہلے جسے تمام لوگ سمجھ سکیں اس کی کچھ کیفیات ہوتی ہیں، جن کی طرف نفسیات نگاروں نے خاص توجہ کی۔ یہ کیفیات ہی شعور کی رو کا خاص حصہ ہیں۔" (٦٣) جس طرح گدلے تالاب کی تہ میں موجود مچھلیوں کی موجودگی کا کچھ علم نہیں ہو سکتا، البتہ جب مچھلی پکڑنے والا ڈور سے کانٹا لگا کر اس میں پھینکتا ہے، تو یہ کانٹا کسی نہ کسی مچھلی کو پکڑ لیتا ہے۔ یہی کام شعور کی رو کا ہے، جو انسانی سائکی کے مخفی خزائن کو منکشف کرنے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔

کہا گیا ہے کہ انسانی ذہن اس جرنیل کی طرح ہے جو میدانِ کارزار میں کھڑا ہوتا ہے، اور جسے ہمہ وقت میدانِ جنگ کے مختلف حصوں سے بے شمار پیغامات مل رہے ہوتے ہیں۔ وہ ان بے ترتیب، الجھے ہوئے پیغامات کی تخفیف یا تحریف کر کے انہیں ایک ربط عطا کرتا ہے اور جنگ کا پورا نقشہ اس کے سامنے آ جاتا ہے، یہی حال شعور کی رَو کا ہے جو مقراض کی طرح کاٹتی نہیں ہے بلکہ سوزن کی طرح جوڑتی چلی جاتی ہے، یوں کہ ایک بامعنی لبادہ وجود میں آ جاتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے:

> "یہ ہر شخص کا تجربہ ہے کہ انسانی شعور میں جو کچھ آتا ہے وہ نہایت درجہ بے ربط ہوتا ہے، مگر جب کوئی شخص اپنے خیالات کو

> دوسرے کے سامنے ادا کرتا ہے تو زبان کے قواعد کا ربط اور منطقی ترتیب کا ربط اس پر عائد کر لیتا ہے اور اسی بنا پر ایک کی بات دوسرے کی سمجھ میں آ جاتی ہے۔ برخلاف اس کے اگر کوئی شخص اپنے ذہن میں آنے والے تمام خیالات کو جوں کا توں رقم کرتا چلا جائے تو ایسا گڑبڑ جھالا سامنے آئے گا کہ جو کوئی سمجھ نہ سکے گا۔" (۶۴)

خود کلامی "Interior Monologue" کی تکنیک بالعموم "شعور کی رو" سے وابستہ قرار پائی ہے۔ تاہم داخلی بیان کے بھی دو زاویے ہیں، اول براہِ راست داخلی بیان اور دوئم بالواسطہ داخلی بیان۔ علاوہ ازیں واقعات کی رو کو دکھانے کے ضمن میں جو تراکیب بروئے کار لائی جاتی ہیں انہیں متحرک فلم بنانے والوں نے نام بھی دے رکھے ہیں۔ مثلاً" Flash back، Close up، Cut، Fade out، Slow up وغیرہ۔ یہ تمام تراکیب "شعور کی رو" کے سلسلے میں بھی استعمال ہوتی ہیں۔

فی الحقیقت۔۔۔ "چشمہ ء شعور کے اصول پر مبنی افسانوں میں داخلی خود کلامی "Interior Soliloquy" کا ایک اہم مقام ہے۔ بعض اوقات افسانہ صرف اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ داخلی خود کلامی کے تحت افسانے کا کردار اپنی داخلی زندگی کے احوال و کوائف بلا کم و کاست بیان کرتا ہے اور اس طرح قاری، کردار کے انتہائی نجی خیالات اور لاشعور کی گہرائیوں سے بھی واقف ہو جاتا ہے۔ یہ خود کلامی ایک طرح سے ایمائی اور رمزی (Symbolic And Suggestive) ہوتی ہے۔ اس نکتہ کی روشنی میں آج کے افسانوں میں صیغہ ء واحد متکلم کا استعمال قابلِ غور ہے۔" (۶۵) شعور کی

رو جو عام زندگی میں خیالات کو باہم مربوط کرنے میں ایک اہم کردار ادا کرتی ہے افسانے میں واقعات کی ان کڑیوں کو ایک دوسری سے ملاتی ہے جو بظاہر کوئی کنکریٹ وجود نہیں رکھتیں۔ گویا سارا ڈرامہ کردار کی ذات کے اندر کھیلا جاتا ہے۔ اس کے دماغ میں محسوسات کے اس جوار بھاٹے کے باعث جو بھولی بسری یادوں، کامپلکسز (Complexes)، نارسا آرزوؤں، بہت گہرے چرکوں یا ناکامیوں سے وجود میں آیا تھا، ایک جذباتی ہیجان کا سا عالم نمودار ہوتا ہے، جسے اگر راستہ نہ ملے تو وہ انسان کی شخصیت کو بے محور کر سکتا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کردار کے اندر ابھر آنے والے جذباتی ہیجان کو افسانے میں متشکل کر کے نہ صرف اسے سیراب کیا ہے بلکہ ایک فنی پیکر بھی عطا کر دیا ہے۔ چنانچہ بظاہر شعور کی رو کے حامل افسانے میں واقعات اور کردار ناپید ہوتے ہیں، مگر مرکزی کردار کے اندر واقعات اور کرداروں کا ایک میلہ لگا ہوتا ہے، جس میں سے افسانہ نگار راستہ بناتا ہے اس ضمن میں ڈاکٹر فردوس انور قاضی لکھتی ہیں: "انگارے" کے افسانے "نیند نہیں آتی" اور "مہاوٹوں کی ایک رات" میں داخلی کلام اور خود اپنی ذات سے گفتگو دونوں طریقوں سے کرداروں کو ابھارا گیا ہے۔۔۔ اس قسم کی تکنیک میں کردار اپنے داخلی جذبات، خود کلامی کے ذریعے سامنے لاتا ہے۔۔۔ اور لکھنے والے کو کسی طرح بھی اپنی رائے اس کردار کے بارے میں ظاہر کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔۔ اس طرح ماحول کے وہ اثرات سامنے آ جاتے ہیں جو کردار پر اثر انداز ہوئے ہوں۔ اس کی ذہنی کیفیت خواہشات، زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہو کر افسانے سے جھانکتی ہیں۔۔۔ اس لیے اس قسم کے افسانوں میں نہ کوئی تکنیکی ربط ہوتا ہے اور نہ واقعات مرتب ہوتے

ہیں۔ اس میں پلاٹ، کہانی، مرکزی خیال، کوئی چیز اپنی جگہ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ بس خیالات کا ایک بہاؤ ہے جو ایک چیز سے دوسری چیز اور دوسری چیز سے تیسری چیز میں منتقل ہوتا چلا جاتا ہے۔۔۔ اس تکنیک کے تحت سامنے آنے والے کردار معروضی حیثیت میں حرکت کم کرتے ہیں اور ذہنی سطح پر وہ زیادہ متحرک دکھائی دیتے ہیں۔۔۔ اس لحاظ سے اس میں بالعموم جسم، گم ہو کر ذہن بن جاتا ہے، بلکہ یوں کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ "شعور کی رو" خیالات کے اس جنگل کو سامنے لاتی ہے جو انسانی ذہن میں "خود رو" یا ان خیالات اور تصورات سے پٹا پڑا ہوتا ہے جو معروضی حالات اور سماجی کیفیت سے مل کر پیدا ہوتے ہیں۔۔۔ اس جنگل میں آدمی گم ہو جاتا ہے اور وہ حالات ابھر کر سامنے آ جاتے ہیں جو آدمی کو گم کرنے کا سبب ہوں۔۔۔ جدید دور میں زندگی کی پیچیدگیوں، بڑھتے ہوئے سماجی مسائل اور ان میں ڈوبا ہوا انسان، اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا احساسِ تنہائی اور محبت اور رفاقت سے محرومی کے پس منظر میں "شعور کی رو" کی یہ تکنیک یقیناً اس عہد کے آدمی کو سمجھانے اور پیش کرنے اور اس کی محرومیوں کو کچھ کم کرنے میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔" (٦٦)

اسی طرح ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> "تلازمہ اور شعور کی رو نے اگر ایک طرف پلاٹ پر کاری ضرب لگائی تو دوسری طرف کردار نگاری کا روایتی انداز یکسر بدل دیا۔۔۔ اب سانچے میں ڈھلے ڈھلائے کرداروں کے شعور کی جگہ لاشعوری خاکے نے لے لی۔ یوں کہانی کار کے لیے نئے کردار کا حلیہ بیان کرنا یا کرداری خصوصیات کا تعین ضروری نہیں رہا۔ اب

> وہ علامات اور امیجز وغیرہ کی امداد سے لاشعوری عوامل کی کارفرمائیوں پر روشنی ڈال کر کردار کی فطری نہیں بلکہ نفسی تصویر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔" (۶۷)

مجھے ڈاکٹر سلیم اختر کے اس بیان سے اتفاق نہیں ہے کہ شعور کی رو نے پلاٹ پر کاری ضرب لگائی ہے، اس کے بجائے یہ کہنا زیادہ موزوں ہو گا کہ پلاٹ کے خدوخال کی جگہ اس نے پلاٹ کے مخفی خدوخال کو اجاگر کیا ہے۔ پلاٹ کا انہدام ہرگز نہیں ہوا پلاٹ کے خدوخال مدھم ضرور پڑے ہیں مگر پلاٹ کا خاکہ یا بلیوپرنٹ اپنی جگہ موجود رہا ہے۔ مدھم پڑنے کے اس عمل ہی سے تخیل آفرینی اور جاگرت کے خوابوں یعنی Day Dreaming کے اس سلسلے کو تحریک ملی ہے جو شعور کی رو کے حامل افسانوں کی تخلیق پر منتج ہوا ہے۔ اس ضمن میں افسانہ نگاروں نے تکنیک کے مختلف تجربات بھی کیے ہیں۔ یہ ان تجربات ہی کا نتیجہ ہے کہ شعور کی رو کے تحت لکھے گئے افسانوں میں بوقلمونی اور تنوع کا احساس ہوتا ہے ورنہ حسن عسکری کے افسانے "چائے کی پیالی" اور "حرام جادی" کے بعد لکھے گئے اسی وضع کے افسانوں کا محض ایک پروٹو ٹائپ قرار پاتے۔ اس سلسلے میں مرزا حامد بیگ لکھتے ہیں:

> "شعور کی رو کے سلسلے میں حسیاتی تاثر، داخلی خود کلامی اور داخلی تجزیہ کی تکنیک خاصی مقبول رہی ہے۔ "حسیاتی تاثر" (Sensory Impression) میں فن کار اپنی ذاتی زبان برتتا ہے جو ضروری نہیں کہ مروجہ لسانی پیرایوں سے ہم آہنگ بھی ہو۔ اس میں شاعری اور موسیقی کے اثرات نمایاں رہتے ہیں۔۔

> "داخلی خود کلامی" (داخلی مونولاگ) میں افسانوی کرداروں کے شعور میں بہنے والے خیال کے حقیقی بہاؤ کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔۔۔ اردو میں اے حمید کی "شہر اور گلیاں" کے بعض حصے اور قرۃالعین حیدر کے افسانوی مجموعے "شیشے کے گھر" کے افسانے خصوصیت کے ساتھ یہ "داغ داغ اجالا" اس کی مثالیں ہیں۔۔۔ "داخلی تجزیہ" میں کردار کے تجربہ اور تاثر کا خلاصہ تخلیق کار اپنے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار کی سوچ تک، فن کار کی دسترس میں رہتی ہے۔ اس میں ذہن کی اس کیفیت کا اظہار کیا جاتا ہے جسے فرائڈ نے قبل از شعور کا نام دیا تھا۔" (۶۸)

"شعور کی رو" کے پسِ پشت برگساں کے "Duration" نظریے کو بھی بطور محرک، نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ دراصل برگساں نے "Serial Time" (ماضی، حال، مستقبل) کی زمانی تقسیم کو رد کرتے ہوئے وقت کی غیر منقسم حالت کو پیش کیا تھا، جس میں سارے زمانے ابعادِ ثلاثہ (ماضی، حال اور مستقبل) اٹوٹ رشتوں کے مانند بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔" (۶۹) "شعور کی رو" کے تحت وجود میں آنے والے افسانوی ادب میں ماضی، حال اور مستقبل کے باہمی رشتے کی یہی کیفیت ابھری ہے "گویا زمانہ ء حال کے "لمحہ ء موجود" کے اندر تمام زمانے سمٹ آتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر شعور کی رَو زمانی تسلسل کو توڑ کر ایک ایسے مرورِ زماں کو تخلیق کرتی ہے جس میں وقت کی زمانی تقسیم بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے اور یوں افسانے کا کردار بیک وقت کئی زمانوں کا باسی

بن جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہیسے (Hermen Hesse) کے ناول Journey To The East میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ کوئی بھی فن کار حافظے، حسیات اور تخیل کے ذریعے اشیا اور افراد کا ادراک کرتا ہے۔ مقصود یہ کہ حافظہ کے ذریعے فنکار کو کچھ چیزیں اور تجربات یاد آتے ہیں، حسیات کے ذریعے اسے کچھ اشیا محسوس ہوتی ہیں اور تخیل کے ذریعے نظر نہ آنے والی چیزوں کا تصور کرتا ہے۔ گویا حسیات سے متعلق اشیا بالعموم لمحہ ء موجود سے متعلق ہوتی ہیں۔ "یاد" سے وابستہ تجربات و واقعات ماضی سے جڑے ہوتے ہیں اور تخیل سے منسلک واقعات و تجربات کا رشتہ مستقبل کے ساتھ قائم ہوتا ہے۔ ہر چند کہ یہ سب صورتیں ایک دوسرے سے وابستہ ضرور ہیں، مگر منطقی طور پر یہ بہت زیادہ بے ربط ہوتی ہیں۔ اصل میں "شعور کی رو" کے ذریعے فنکار کو شعور کا پوشیدہ اور پراسرار پہلو دکھانا ہوتا ہے، اپنا نہیں بلکہ کسی دوسرے شخص کے شعور کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ہر شعور کچھ انفرادیت رکھتا ہے، مگر یہ اس قدر پراسرار ہوتا ہے کہ دوسرا اس تک پہنچ نہیں سکتا۔ "شعور کی رو" دکھانا کوئی بے معنی اور بے کار کھیل نہیں ہے۔ اس کا بھی فنی مقصد ہے، یعنی شعور وہ تخیلی نقشہ دکھاتا ہے جو معنی خیز ہوتا ہے۔

مغربی ادب میں "شعور کی رو" کا رجحان فکشن کے سلسلے میں بڑا سود مند ثابت ہوا۔ اس کے استعمال سے فن کار زیادہ آزادی سے باطن اور خارج کی غواصی کرنے میں کامیاب رہا۔ پروست، ورجینیا وولف اور جیمس جوائس نے اس رجحان کی مقبولیت اور قدر و قیمت میں اضافہ کیا۔ اردو میں "انگارے" کے افسانوں کی وساطت سے نیز مغربی فکشن کے مطالعہ سے اس رجحان نے اردو افسانہ میں بتدریج فروغ پایا۔

شعور کی رو کے تحت ”خود کلامی“ کی تکنیک میں لکھے جانے والے افسانوں میں ”انگارے“ کے افسانے ”نیند نہیں آتی“ اور ”مہاوٹوں کی ایک رات“ بطور مثال پیش کیے جا سکتے ہیں۔ بالخصوص ”نیند نہیں آتی“ میں پہلی بار آزاد تلازمہ ء خیال کی تکنیک کو بھی فنی انداز میں بروئے کار لایا گیا ہے۔

اردو افسانہ میں حسن عسکری نے ”حرام جادی“ اور ”چائے کی پیالی“ کے ذریعے شعور کی رو کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ بقول ممتاز شیریں: ”یہ دونوں افسانے چیخوف کے ”سکول مسٹرس“ اور ”سٹیپ“ کے طرز پر لکھے گئے ہیں۔ کرشن چندر کا ”حسن اور حیوان“ ”سٹیپ“ سے زیادہ ملتا ہے۔ اس کے علاوہ کرشن چندر کا ”دو فرلانگ لمبی سڑک“ عسکری کا ”کالج سے گھر تک“ اور دھرم پرکاش کا ”چرچ گیٹ سے چوپاٹی تک“ بھی اسی تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔“ (۷۰)

”شعور کی رو“ کی روایت کے تسلسل میں قرۃالعین حیدر کا ”ہم لوگ“ ”پرواز کے بعد“ اور ”جلاوطن“۔ حیات اللہ انصاری کا ”چچا جان“ ممتاز شیریں کا ”کفارہ“ اور دیوندر اسر کا ”زندگی یوں بھی گزر جاتی“ قابلِ ذکر ہیں۔ دوسری طرف ”شعور کی رو“ میں داخلی تجربے کی تکنیک کا استعمال امجد الطاف نے بڑی ہنرمندی سے اپنے افسانوں ”چونے کی کلھیا“ اور ”آملیٹ“ میں کیا ہے۔

”شعور کی رو“ کے تحت ممتاز مفتی نے بھی چند ایک کامیاب افسانے تحریر کیے ہیں۔ انتظار حسین نے اپنے کچھ افسانوں میں ”آزاد تلازمہ ء خیال“ کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ جوگندر پال نے ”خود کلامی“ کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے کرداروں کے بھیتر میں جھانکنے اور ذات کے قلعے کی غلام گردشوں پر چڑھنے اترنے کی کوشش کی ہے، جس

کے نتیجے میں کرداروں کا "ایکسرے" سامنے آگیا ہے۔ فہیم اعظمی نے بھی شعور کی رو اور آزاد تلازمہ ء خیال کی تکنیک کا استعمال بڑی مہارت سے اپنے افسانوں میں کیا ہے۔ اردو افسانہ میں خود کلامی کے انداز میں افسانہ لکھنے کا زاویہ بالواسطہ طور پر "شعور کی رو" کے اثرات کا نتیجہ ہی کہا جا سکتا ہے۔

مجموعی طور پر "شعور کی رو" کے تحت منظر پر آنے والے افسانے میں افقی صورتِ حال کے بیان کے مقابلے میں عمودی گہرائی کا پہلو نمایاں ہے۔ یعنی خارجی ماحول سے فرد ذہنی سطح پر جو اثرات قبول کرتا ہے وہ اس کے اندر کی زندگی پر جو رنگ چڑھاتے یا اتارتے ہیں ان کو بغیر کسی "منطقی ترتیب" کے، صفحہ ء قرطاس پر منتقل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالالفاظ دیگر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ "شعور کی رو" کی تکنیک کی مدد سے لکھی گئی افسانوی تحریر، کردار کی ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی کشاکش کو (جس سے اس کا ماضی، حال، مستقبل بیک وقت متحرک ہوتا ہے) سامنے لاتی ہے، نیز جس طرح کائناتی سطح پر تغیرات کا Disorder موجود ہے مگر اس کے بطون میں Order کی جھلک ملتی ہے، کچھ اسی طرح "شعور کی رو" کے تحت لکھی جانے والی فکشن میں بظاہر جو Disorder نظر آتا ہے، اس کے اندر ایک Order (نظم یا ترتیب) موجود ہوتی ہے، مگر جسے جاننے کے لیے زیرک نگاہی اور باریک بینی کی اشد ضرورت ہے، ورنہ واقعات، احساسات اور کیفیات کی ڈور خود میں الجھ کر ایک ایسا "گورکھ دھندا" یا Labyrinth بن جائے گی کہ جس میں بنیادی گرہ کو پکڑنا کارِ دارد ہو کر رہ جائے گا۔

حقیقت نگاری

حقیقت کو جاننے کے لیے (Cause And Effect) کا نظریہ اساسی حیثیت رکھتا ہے، جو کسی شے، واقعے، یا صورت حال کے وقوع پذیر ہونے کے سلسلے میں ٹھوس وجہ جواز پیش کرنے کو ضروری سمجھتا ہے۔ مگر سائنسی نوعیت کی ٹھوس تجربیت اور ریاضیاتی منطقیت، حقیقت کی ایک غیر لچکدار صورت ہے کیونکہ حقیقت حاصل جمع سے تھوڑا کم یا زیادہ بھی ہو سکتی ہے۔ گویا دو اشیا یا واقعات کے بیچ نظر نہ آنے والے غیر مرئی رشتے کو ڈھونڈ نکالنا یا ان کے درمیان منطقی رشتہ قائم کرنا حقیقت کہلا سکتا ہے۔ بعینہٖ معروضیت (ObJectivity) کو خارجی حقیقت اور موضوعیت (SubJectivity) کو داخلی حقیقت سے موسوم کیا گیا ہے۔ حقیقت کو محض حواس خمسہ کے ذریعے گرفت میں آنے والی اشیا مظاہر، کیفیات یا عناصر کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ شعوری کارکردگی کے پہلو بہ پہلو لاشعوری عمل کو بھی حقیقت سے موسوم کیا جا سکتا ہے اور اس کے لیے نفسیاتی حقیقت نگاری کی اصطلاح وضع بھی کی گئی ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ جب تک سائنسی ایجادات سامنے نہیں آئی تھیں، مفروضوں کو حقیقت کا درجہ حاصل تھا، جیسے مثلاً" زمین کو مرکزِ کائنات سمجھا گیا تھا اور

جب یہ تصور پاش پاش ہو گیا تو گویا حقیقت کا تصور ہی بدل گیا۔ فی الاصل کسی بھی ذی روح اور غیر ذی روح وجود کے بارے میں "مکمل علم" کا نام "اصل حقیقت" ہے اور جب تک یہ علم مکمل نہیں ہوتا "حقیقت" بہرصورت نقاب اندر نقاب ہی رہے گی۔ لہٰذا حقیقت کو پیاز سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ جب اس کے ایک چھلکے کو اتار لیا جاتا ہے تو اس کے نیچے سے ایک اور چھلکا بطور نئی حقیقت نمودار ہو جاتا ہے۔ اس روشنی میں "جاننے کے عملِ مسلسل" سے مراد حقیقت کا شعور حاصل کرنا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہم "حقیقت" کو اس کے جاننے کے عمل کے دوران ہی پہچاننے کی سعی کر سکتے ہیں، چاہے یہ عمل جدلیاتی منہاج (Dialectics) کے زاویے سے ہی کیوں نہ انجام دیا جا رہا ہو۔ بالفرض اگر یہ کہیں کہ "موت" ایک اٹل حقیقت ہے، تو دراصل ہم "موت" کو ایک خاص سیاق و سباق سے دیکھتے ہوئے یہ فیصلہ صادر کر رہے ہوتے ہیں حالانکہ یہ ایک اضافی Relative چیز ہے جو "تغیر کو ثبات ہے" والی حقیقت کے زاویۂ نگاہ سے ایک مختلف قسم کی حقیقت کے ادراک کا شعور مہیا کرتی ہے۔

ایک اور طرح سے دیکھیں تو کسی شے کا "خیال" بھی اصل حقیقت ہے، جب کہ وہ شے اصل حقیقت کی فقط ایک نقل ہے۔ مثلاً" کرسی ایک حقیقی شے ہے۔ مگر اس کا خیال چونکہ اس کے وجود سے قبل ایک مکمل تصویر یا سانچے کے پیکر میں ذہن میں موجود تھا اس لیے اصل حقیقت وہ "خیال" ہے نہ کہ اس کا "عملی" روپ! افلاطون کے خیال کے مطابق: "اعیانِ ثابتہ Ideas ازلی و ابدی یعنی Eternal غیر مرئی اور اصل حقیقت ہیں۔ باقی تمام مادی اشیا ختم ہو جاتی ہیں مگر اعیان سلامت رہتے ہیں۔ ارسطو نے "Ideas" کی جگہ "Forms" کا لفظ استعمال کیا جب کہ قروا

وسطیٰ میں انہیں "Universals" کہا گیا۔" (۱۴)

اسی طرح برٹرینڈرسل ریاضی کے حوالے سے حقیقت کو ایک ازلی سچائی قرار دیتے ہوئے "a priori" سمجھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فلسفے کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ ریاضی کی سی تکمیلیت کا مظاہرہ کرے اور ایسی سچائی کا اظہار کرے جو تجربے سے پہلے حاصل ہو جاتی ہے۔ (۱۵)

علم فلسفہ کی سادہ حقیقت، تمثیلی حقیقت اور نو حقیقت پر مبنی تشریحات اور مباحث سے "حقیقت" کے مختلف النوع مفاہیم کو جاننے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ دوسری طرف بقول فہیم اعظمی:

> "ادب میں حقیقت نگاری، رومانی اور کلاسیکی نظریے سے انحراف کے طور پر شروع ہوئی۔ عالمی ادب میں اس کی عمر تقریباً" ڈیڑھ سو سال ہے۔ سب سے پہلے لفظ La - Realism فرانس میں استعمال ہوا۔ اس کے بعد جرمنی اور پھر یورپ میں اس تحریک نے زور پکڑا۔ اس تحریک میں شامل لوگوں کا نظریہ یہ تھا کہ آرٹسٹ کو اپنے اردگرد کے روزانہ کے واقعات اور ماحول اور اپنے عصر کے سیاسی اور سماجی حالات سے متعلق ہونا چاہیے اور اپنی تحریروں میں ان واقعات و حالات کو من و عن بیان کرنا چاہیے۔" (۱۶)

جے اے کڈن نے حقیقت پسندی یا Realism کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ”بنیادی طور پر ادب میں حقیقت نگاری زندگی کی عکاسی کرنے کو کہتے ہیں۔ اس کا تعلق مثالیت سے نہیں ہے اور نہ کسی شے کو اس کی بساط سے زیادہ خوبصورت بنانے سے۔ حقیقت نگاری میں کسی چیز کو ڈھکے چھپے الفاظ میں پیش نہیں کیا جانا چاہیے۔ قاعدے کے مطابق کسی غیر معمولی یا فائقی Transcendental عکاسی سے حقیقت نگاری کا کوئی تعلق نہیں۔“ (۱۷)

ادبی نوعیت کی حقیقت پسندی کے بارے میں کروچے کے خیالات بھی قابلِ توجہ ہیں۔ اس کے نزدیک: ”حقیقت کا تصور یہ ہے کہ انسانی ذہن سے باہر کسی اور شے کا وجود نہیں ہے۔ البتہ ذہن اپنے مقاصد کے لیے بعض چیزوں کو خارجی طور پر متشکل کر سکتا ہے۔ کروچے یہ نہیں کہتا کہ حقیقت دو قسم کی ہوتی ہے، ایک خارجی اور ایک داخلی۔ اس کے نزدیک انسانی ذہن ہی حقیقت ہے جو خارج کی حقیقتوں کو پیدا کرتا ہے۔“ (۱۸) اس سے یہ مفہوم بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دراصل ”تجربہ“ کو بنیادی درجہ حاصل ہے اور تجربے کا تعلق چونکہ انسانی ذہن سے براہِ راست قائم ہے لہٰذا یہ انسانی ذہن سے باہر ایک الگ وجود نہیں رکھتا۔ مطلب یہ کہ جن چیزوں کو یہ خارجی طور پر بطور ”تجربہ“ قبول کرتا ہے وہ بھی اس کے دیکھنے پرکھنے کے عمل سے ہی عبارت ہیں گویا حقیقت اصل میں دیکھنے اور محسوس کرنے کے عمل کا دوسرا نام ہے۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

> ”حقیقت نگاری کے معنی یہ نہیں کہ جو کچھ سامنے سے گزر رہا

> ہو، اسے من و عن بیان کر دیں، خواہ یہ روکھی پھیکی رپورتیج کیوں نہ بن جائے۔ رپورتیج اور فن میں یہ فرق ہے کہ فنکارانہ چیز کی تخلیق میں واقعات کے چناؤ ترتیب اور اندازِ بیان کو بہت بڑا دخل ہے۔" (۱۹)

متذکرہ بالا آرا سے یہ تصویر ابھرتی ہے کہ حقیقت اور واقعیت میں فرق کرنا ضروری ہے، اگر ان کو آپس میں خلط ملط کر دیا جائے تو حقیقت نگاری رپورتیج بن کر رہ جائے گی۔ اصل میں واقعیت نگاری یعنی فطرت نگاری بقول دیوندر اسر:

> "آدمی اور اس کی دنیا کی ڈاکومنٹری یا سائنٹیفک رپورٹ پیش کرنے کا دعویٰ کرتی ہے۔ اس میں کسی اخلاقی پہلو یا آدرش کو دخل نہیں۔ یہ حقیقت کو بے لاگ خارجیت سے پیش کرتی ہے۔۔۔ فطرت نگاری میں زندگی کی ہو بہو عکاسی کو اہمیت حاصل ہے۔ زندگی اپنے وسیع اور پیچیدہ دائرے سے نکل کر تجربہ گاہوں میں خوردبین کے ذریعے معائنہ کیے جانے والا کیس Case بن گئی ہے۔ فطرت نگاری زندگی کے بارے میں میکانکی طرزِ فکر اور جبریت کو قبول کرتی ہے۔" (۲۰)

کسی واقعے کا جوں کا توں بیان واقعیت نگاری ہے، جب کہ اس کا فنکارانہ اظہار جس میں کسی حد تک تخیلی عنصر شامل ہو حقیقت نگاری کے زمرے میں آئے گا۔ اس ضمن میں میرزا ادیب رقمطراز ہیں:

> "ادب میں یا کسی بھی فن میں حقیقت نگاری یا حقیقت طرازی کا

> مفہوم یہ ہے کہ ایک مصنف یا ایک فن کار اپنی قوتِ مشاہدہ کی بدولت اپنی بصیرت، اپنے شعور، اپنے تجزیاتی مطالعے اور ان کے ساتھ ساتھ اس والہانہ وابستگی کی بنا پر جو اسے انسانی زندگی سے ہے، جس بات کو وہ حقیقت سمجھتا ہے اس کا اظہار و ابلاغ اس انداز سے کرے کہ اس کے قارئین بھی اس حقیقت کو حقیقت سمجھنے پر از خود تیار ہو جائیں۔ میں سمجھتا ہوں حقیقت بینی اور حقیقت نگاری کے لیے یہ تین امور ضروری ہیں: مصنف کا ذہنی افق وسیع ہو۔ وہ کسی بھی تنگ نظری یا عصبیت کا شکار نہ ہو، وہ جو چیز پیش کرنا چاہتا ہے اس کے ساتھ اس کی ذاتی وابستگی ہو۔ وہ اس چیز کے پس منظر یا اس واقعہ کے پس منظر اور محرک، ردِ عمل سے واقف ہو وہ جس چیز کو حقیقت سمجھتا ہے اس کے مکمل اظہار پر قادر ہو۔" (۲۱)

اس اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ کسی بنے بنائے کلیے کے مطابق یا کسی مخصوص مقصد یا نظریے کو سامنے رکھ کر افسانہ تحریر کیا جائے تو وہ اس حقیقی منظرنامے یا صورتِ حال کو بیان کرنے سے قاصر رہے گا جو حالات و واقعات کا فطری تقاضا ہو سکتا تھا، بلکہ اس طرح طے شدہ حکمتِ عملی پر استوار "حقیقت نگاری" کا مظاہرہ کرنے کی کوشش ہوگی، جس سے حقیقت، مصنوعی پن کا شکار ہو کر اپنی اصلیت سے دستبردار ہو جائے گی۔

جوگندر پال لکھتے ہیں: "افسانے میں حقیقت پسندی کے رجحان کا مطلب اپنے

لغوی مفہوم سے ادا نہیں ہوتا۔ کیونکہ سچائی کا فنی چہرہ اگر ذی جان ہے تو وہ کسی تخلیقی واردات کے سیاق و سباق میں ہی رونما ہو گا۔ افسانوی اعتبار سے سچ مچ کے جھوٹ کو جھوٹ کہہ کر ٹال جانا اتنا ہی غیر حقیقی ہے جتنا جھوٹ موٹ کے سچ کو سچ سمجھ لینا۔"

(۲۲) جزوی حقیقت کہنے کو تو حقیقت ہی ہوتی ہے مگر اس کی اصل حقیقت اس وقت آشکار ہوتی ہے جب وہ نامیاتی کل کا ایک جزوِ لاینفک بن کر نمودار ہوتی ہے۔ "Reductionistic" رویے یا طریقِ کار کی اصل خرابی یہی ہے کہ اس کے مطابق اشیا یا افراد کو ان کے کل یعنی سیاق و سباق سے الگ کر کے ایک علیحدہ ٹکڑے یا شے کے طور پر جانچا جاتا ہے اور نتائج کا استنباط کیا جاتا ہے، حالانکہ پرزے کی اپنی علاحدہ کارکردگی اور فرد کی اپنی الگ حیثیت مشین اور معاشرے کی کل مجموعی کارکردگی سے ہی متعین ہوتی ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال ہے:

> "انسانی زندگی کی تاریخ اور فن و ادب کی تاریخ اس حقیقت کو واضح کرتی ہے کہ حقیقت نگاری کے تصورات کم و بیش ہر دور میں بدلتے رہتے ہیں۔ ایک زمانے میں ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی باتوں کو حقیقت سمجھا گیا ہے تو دوسرے زمانے میں زندگی کے مادی مسائل حقیقت نگاری کے تحت شمار کئے گئے ہیں۔ کسی زمانے میں عقل و شعور سے متعلق باتیں حقیقت نگاری سے عبارت سمجھی گئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔۔۔ یہ حقائق اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ حقیقت نگاری کے تصورات، ماحول،

> حالات و واقعات اور عقائد و توہمات کے ہاتھوں صورت پذیر ہوتے ہیں اور اسی لکھنے والے کو حقیقت نگار کہا جا سکتا ہے جو اس صورتِ حال کی صحیح ترجمانی کر سکے اور ساتھ ہی اس صورتِ حال کی روشنی میں نئی حقیقتوں کا پتہ لگائے۔” (۲۳)

اس ساری بحث کو سمیٹتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت نگاری سے مراد محض واقعات اور مظاہر کی عکاسی نہیں ہے۔ یہ کام تو فوٹوگرافی بہتر طور پر انجام دے سکتی ہے۔ لہٰذا حقیقت نگاری کے نام پر افسانے کو محض واقعات' مظاہر اور کرداروں کی ہو بہو تصویر کشی کا فرض سونپ دینا' فنی تقاضوں سے روگردانی کے مترادف ہے۔ حقیقت نگاری سے مراد یہ ہے کہ جس چیز کو پیش کیا جائے وہ اپنے منجمد خدوخال یعنی “Still Life” کی صورت میں سامنے نہ آئے بلکہ ایک دھڑکتی' حرکت کرتی ذی روح حقیقت کے طور پر ابھرے۔ ایک اچھا افسانہ نگار “کہانی” تک محدود نہیں رہتا' بلکہ کہانی کو ایک ایسے نامیاتی کل میں تبدیل کر دیتا ہے جس کے اندر واقعات اور کردار بنتے بگڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ جو حقیقت پسند افسانہ نگار کسی گزرے ہوئے واقعہ یا بنے بنائے کردار کو' اس کے واقعی روپ میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ ان حقیقت پسند تخلیق کاروں کے درجے پر نہیں پہنچ پاتے' جنہیں افسانہ لکھتے ہوئے آخری وقت تک معلوم نہیں ہوتا کہ ان کا افسانہ کیا کروٹ لے گا یا کردار کس نئے پرت کو منکشف کرے گا۔

اردو افسانے میں حقیقت نگاری کے رجحان کو سمجھنے کے لیے اسے چار ادوار یا حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے تاکہ حقیقت نگاری کی مختلف صورتوں کو واضح کرنے

میں آسانی پیدا ہو جائے:

(۱) سادہ حقیقت نگاری و سماجی حقیقت نگاری

(۲) اشتراکی حقیقت نگاری یا طبقاتی حقیقت نگاری

(۳) نفسیاتی و جنسی حقیقت نگاری

(۴) رومانی و علامتی حقیقت نگاری

مندرجہ بالا صورتوں کا اجمالی جائزہ پیش کرنے سے پہلے ڈاکٹر عبادت بریلوی کی درجِ ذیل رائے پر غور کرنا ضروری ہے:

> "ابتدا میں اردو افسانے پر ایک ایسا وقت بھی گزرا ہے جب ایک قسم کی جذباتی رومانیت اس پر غالب تھی۔ لیکن اس جذباتی رومانیت میں کئی اثرات کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ایک تو مغرب کی رومانیت کا غلط تصور جسے اس زمانے کے لکھنے والے پوری طرح نہیں سمجھ سکے۔ دوسرے عینیت پرست مفکروں اور شاعروں کے اثرات جن کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے باعث اس زمانے کے لکھنے والوں کا ان سے دامن بچانا مشکل تھا۔ تیسرے ناساز گار حالات کے باعث ایک فراری ذہنیت جو اس زمانے کے لکھنے والوں میں حالات کا مقابلہ نہ کر سکنے کی وجہ سے عام ہو رہی تھی، چوتھے بورژوا ذہنیتیں جو ایک مخصوص طبقے سے تعلق رکھنے کی وجہ سے اس زمانے کے لکھنے والوں میں عام تھیں اور جن کی وجہ سے وہ زندگی میں تعیش پرستی ہی کو سب کچھ سمجھتے تھے۔" (۲۴)

مطلب یہ کہ اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کا رجحان ایک ردِ عمل کے طور پر سامنے آیا تھا، جو فراری ذہنیت، لذت کوشی اور تخیل پرستی کے میلانات کو حدِ اعتدال میں لا کر معاشرتی ڈھانچے کو باعمل اور باشعور بنانا چاہتا تھا۔ اسے "علی گڑھ تحریک" اور "انجمن پنجاب" کے اثرات کا نتیجہ بھی کہا جا سکتا ہے جو خارجی عوامل کو فوقیت دینے کے حق میں تھیں۔ لہٰذا سادہ حقیقت نگاری کا چلن عام ہونے لگا۔ اردو کے افسانہ نگار نظریاتی یا افادی پہلوؤں سے صرفِ نظر کرتے ہوئے حقائق کو بیان کرنے لگے جن میں واقعیت نگاری کا پلہ بھاری تھا۔ موضوعات کے چناؤ میں بھی کوئی خاص حکمتِ عملی نہیں اپنائی گئی تھی اور کرداروں کے باطنی و نفسیاتی مطالعہ کو کوئی اہمیت حاصل نہیں تھی، حتیٰ کہ معاشرتی مسائل کو بھی سطحی نظر سے دیکھتے ہوئے مقدور بھر افسانے میں کھپایا جاتا تھا۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی افسانہ سیدھے سادے طریق سے پیش کیا جاتا تھا۔ افسانہ کا پلاٹ بھی بالکل سادہ اور اکہرا بلکہ سطحی قسم کا ہوتا۔ زبان میں بھی ایک حد تک سپاٹ پن کا احساس ہوتا تھا۔ اس میلان کا عرصہء حیات مختصر بلکہ عبوری نوعیت کا تھا۔ نتیجتاً اردو افسانہ، مثالیت پسندی اور واقعیت پسندی کے تنگ دائرے سے باہر آ کر سماجی حقیقت نگاری کے ایک بڑے مدار میں داخل ہو گیا۔ منشی پریم چند کو اس نوع کی حقیقت نگاری کا پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ بقول ڈاکٹر عبادت بریلوی:

> "حقیقت نگاری کی ابتدا بھی اردو افسانوں میں انہیں (پریم چند) کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ پریم چند کے یہاں زندگی کا صحیح احساس موجود ہے۔ وہ سماجی حالات کا شعور بھی رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنے وقت کی سیاسی سماجی تحریکوں کی اہمیت کو محسوس کیا ہے اور

> ان کی ترجمانی اور عکاسی میں وہ پیش پیش رہے ہیں۔۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں ان کے وقت کے ہندوستان کی سماجی زندگی کی ساری تصویریں نظر آتی ہیں۔ انہوں نے اپنے وقت، ماحول اور اس کے سیاسی و سماجی رجحانات کا ساتھ دیا ہے اور اس طرح انسانی زندگی کے سارے مسائل کو اپنے افسانوں میں سمونے کی کوشش کی ہے۔۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ عقل و شعور کے بجائے، جذبات کے راستے سے ان مسائل کے حل تک پہنچے ہیں۔۔ دوسرے پریم چند نے اپنے وقت کے سیاسی اور سماجی رجحانات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی نفسیات اور ہندوستان کے مختلف طبقوں کے افراد کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کی ہے۔۔ سدرشن، علی عباس حسینی، اعظم کریوی اور اسی طرح کے بعض اور لکھنے والے پریم چند کے ہاتھوں تشکیل پائی ہوئی حقیقت نگاری کی روایت کو اپنے ہاتھوں میں ایک مقدس امانت سمجھتے رہے اور اس طرح انہوں نے حقیقت نگاری کے اس رجحان کو باقی رکھنے میں مدد کی۔" (۲۵)

اردو افسانے کی اس روش کو کسی حد تک منٹو، بیدی، عصمت، غلام عباس وغیرہ نے بھی سنبھالے رکھا مگر اس واضح فرق کے ساتھ کہ ان افسانوں میں مشاہدہ گہرا اور تجزیہ نفسیاتی اصولوں پر استوار تھا۔ البتہ پریم چند کی رائج کردہ حقیقت نگاری نے ایک بار پھر واقعیت نگاری کا انداز اختیار کر لیا، زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنے کی

کوشش کی جانے لگی اور بے رحم تجزیاتی عمل سے زندگی کی ناہمواریوں کو عیاں کرنے کی روش ابھرنے لگی۔ مگر پھر یہ روش جلد ہی اشتراکی یا طبقاتی حقیقت نگاری کا رخ اختیار کر گئی اور طبقاتی شعور اور سماجی مسائل کو ملا جلا کر افسانہ لکھنے کا رجحان تقویت پکڑنے لگا، یعنی معاشی ناہمواری اور طبقاتی رسہ کشی کے موضوعات کو فوقیت حاصل ہو گئی۔ یہ گویا ایک طرح سے ترقی پسند افسانہ نگاری کا نقطۂ آغاز تھا۔ ۱۹۳۶ء میں "انگارے" کے منصّہ شہود پر آنے کو اس انداز نظر کی ابتدا قرار دیا جاتا ہے۔ بالخصوص سجاد ظہیر، رشید جہاں اور احمد علی کے "انگارے" میں شائع ہونے والے افسانوں کے ذریعے اس طرز خاص کی شروعات ہوئی اور پھر حقیقت نگاری کا چلن اردو افسانوں میں ایک باقاعدہ طاقت ور رویہ بن کر چھا گیا۔ تاریخی اعتبار سے تو یہ سب درست ہے، مگر بغور دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ اس نئے انداز نظر کی نمود سے پہلے ماضی کے افسانہ نگار اس کے لیے زمین ہموار کر چکے تھے، نیز آزادی کی تحریکوں، مغربی علم و ادب کے مطالعے کے اثرات، سنہ ۲۹ء کے اقتصادی بحران اور عالمی سیاسی و اقتصادی صورت حال نے بھی اس نئے رجحان کو پنپنے کا موقع فراہم کیا تھا۔ منشی پریم چند کا افسانہ "کفن" ہر اعتبار سے اس رجحان کا پیش رو افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے، بلکہ یہ اس نفسیاتی رجحان کا بھی آئینہ دار تھا، جس نے اشتراکی طرز کے افسانے کے ساتھ ہی جنم لیا تھا۔ دراصل اشتراکی حقیقت نگاری بقول دیوندر اسر:

> "پرانی حقیقت نگاری کی روایت کی حد بندی، باہمی تضادوں کو دور کرتی ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری، حقیقت کو بعینہٖ اسی طرح پیش کرتی جیسی کہ وہ ہے، بلکہ جیسا کہ انسان نے اسے بنایا ہے اور جیسا

> کہ اسے ہونا چاہیے۔ خارجی دنیا کو پیش کرنے میں وہ اس تغیر پذیر رشتے کو جگہ دیتی ہے۔ اس حقیقت نگاری میں غیر شعوری، سماجی نفس مضمون شعوری ہو جاتا ہے اور وہ مخصوص طبقاتی شعور سے زندگی کو پیش کرتی ہے۔ یہ حقیقت نگاری خارجی ہے۔" (۲۶)

بالعموم ترقی پسند افسانے کو سماجی حقیقت نگاری کے حامل افسانے کی ایک نوع گردانا جاتا ہے، البتہ ترقی پسند افسانہ نگار، سماجی حقیقت نگار افسانہ نویس کے مقابلے میں زیادہ فنی چابکدستی کا ثبوت دیتا ہے۔ مگر سوچنے کی بات ہے کہ: "ہمارے ادیب کسی سماجی حقیقت کو بہ حیثیت مجموعی دیکھنے کی بجائے، صرف بعض پہلوؤں پر زور دیتے ہیں اور انہیں ایک حد تک بڑھا چڑھا کر بھی پیش کرتے ہیں۔" (۲۷)۔ بہرکیف کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، احمد ندیم قاسمی، اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ، اختر اورینوی اور اختر انصاری کے ہاں اس رجحان کے مختلف زاویوں کو بآسانی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ چونکہ "ترقی پسند افسانہ" کا جائزہ الگ طور پر پیش کیا جائے گا لہٰذا مختصراً یہ کہنا کافی ہے کہ اشتراکی یا طبقاتی حقیقت نگاری کے رجحان نے جدید اردو افسانے کے لیے اساسی نوعیت کا کردار ادا کیا ہے۔ نفسیاتی و جنسی حقیقت نگاری کا رجحان بھی جیسا کہ پہلے ذکر ہوا اشتراکی یا ترقی پسند افسانہ کا پیدا کردہ ہے اور اس نے درحقیقت "انگارے" کی اشاعت کے ساتھ ہی اپنی گرم گفتاری کا مظاہرہ کرنا شروع کر دیا تھا۔

دنیائے ادب میں نفسیاتی رجحان کے عقب میں فرائیڈ کے نظریات کو اساسی مقام حاصل ہے۔ بقول دیوندر اسر: "فرائیڈ کے نظریات نے نئی طرح کی حقیقت نگاری

کو جنم دیا۔ نفسیاتی حقیقت نگاری جسے عمیق حقیقت نگاری بھی کہا جاتا ہے، حالانکہ فرائیڈ کے نظریات کی اشاعت سے قبل بھی فطرت نگاری اور حقیقت پرستی کے رجحانات افسانے میں غالب رہے ہیں، لیکن ان میں نفسیات کے سائنٹیفک تجزیے اور لاشعور کے نظریے کی اہمیت نہیں تھی۔" (۲۸)۔ ذہن کی مختلف نفسیاتی کیفیات کو احمد علی نے افسانے کی بنت میں شامل کیا۔ چوہدری محمد علی رودلوی کے ہاں جنس کا پہلو نمایاں ہے اور ایک انفرادی زاویہ سے اس کی عکاسی ہوئی ہے۔ ممتاز مفتی اور قدرت اللہ شہاب نے بھی نفسیاتی و جنسی زاویوں کو اپنے افسانوں میں فنکارانہ انداز میں سمونے کی کوشش کی ہے۔ عزیز احمد، خان فضل الرحمان اور رحمان مذنب نے بھی اس رجحان کے تحت اعلی پائے کے افسانے تحریر کیے ہیں۔ اس رجحان پر تفصیلی بحث اردو افسانہ میں "نفسیاتی و جنسی زاویہ ء نظر" کے عنوان کے تحت الگ طور پر کی جائے گی۔ فی الحال اتنا کہہ دینا ہی کافی ہے کہ نفسیات کے رجحان نے افسانہ نگاروں کو کردار کے نفسِ لاشعور میں جھانکنے اور اس کے "Complexes" اور کجرویوں، بلکہ اس کے چہرے کے نقابوں کو الٹ کر اسے سمجھنے کا موقع فراہم کیا۔ اس اندازِ نظر کے تحت افسانہ کا رخ خارج سے داخل کی جانب مڑ گیا اور پھر بعدازاں جدید افسانے کی علامتی، اشاراتی، سرئیلی اور اساطیری صورتوں کو نمایاں کرنے کا موجب بھی بنا۔

علامتی و استعاراتی طرز کی حقیقت نگاری کے ڈانڈے نفسیاتی حقیقت نگاری سے ملے ہوئے ہیں۔ لہٰذا جب خوابوں کی علامتی و نفسیاتی توجیہات پیش کی جاتی ہیں، اور اجتماعی لاشعور اور اساطیر کے درمیان ربط قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو لا محالہ ان کا رشتہ "حقیقت" سے جڑ جاتا ہے، مگر یہ ایک ایسی "حقیقت" ہے جس کا تعلق

خارجی دنیا سے زیادہ انسان کی داخلی دنیا سے ہے، جب کہ داخلی دنیا جس میں خواب خواہشیں اور "Complexes" موجود ہوتے ہیں، خارجی زندگی یا حقیقت کو بالواسطہ انداز سے متاثر کرتے ہیں، بلکہ یوں کہیے کہ یہ دونوں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ لہٰذا شہزاد منظر کی یہ بات درست معلوم ہوتی ہے: "حقیقت کا اظہار دوسرے طریقوں مثلاً" استعارات اور علامات کے ذریعے بھی ہو سکتا ہے۔ استعارات و علامات دراصل اظہار کے مختلف پیرائے ہیں جن کے ذریعے بھی حقیقت کی عکاسی ہو سکتی ہے۔" (۲۹)۔ علامتی حقیقت کو اس طور بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جس طرح جسم کا سایہ بظاہر ایک غیر حقیقی چیز ہے، اس کو بصارت کے علاوہ دوسری اور کسی حس سے جانا نہیں جا سکتا، بعینہٖ یہ اس جسم کی علامت بھی ہے جو ایک ٹھوس اور مرئی حقیقت ہے، پھر یہ کہ سایہ اس وقت تک ظاہر نہیں ہو سکتا جب تک حقیقت کا ٹھوس وجود تشکیل نہ پا چکا ہو۔ کہنے کا مطلب یہ کہ سایہ بھی اتنا ہی حقیقی ہے جتنا کہ اصل وجود۔ یعنی ان کا آپس میں لازم و ملزوم کا رشتہ ہے۔ بقول ڈاکٹر فہیم اعظمی:

> "ہمارے عہد کے بہت سے حقیقت نگار، خواب کو حقیقت نگاری کے زمرے میں لاتے ہیں۔ مگر وہ خواب سے صرف روشن ممکنات یا پرامید مستقبل مراد لیتے ہیں۔۔ لیکن اصلیت یہ ہے کہ جدید تخلیقی ادب چاہے وہ سرئیلی، علامتی، ساختیتی یا عام تجریدی اسلوب میں ہو یا ان سب کے ملے جلے طریقوں کا نتیجہ ہو، کبھی بھی ارضی اور مادی حقیقت سے انحراف نہیں کیا جانا چاہیے ایسی تخلیق فرد کی ذات کا اظہار ہو یا خارجی تجربے کا عکس

> ہو، انٹوئیشن کے ذریعے تخلیق ہوئی ہو، ان سب میں فرد کے پہلے
> کی، بعد کی اور حال کی زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔" (۳۰)

اصل میں علامتی افسانے میں حقیقت کا اظہار درپردہ انداز میں ہوتا ہے اور قاری پر اعتماد کرتے ہوئے بہت کچھ اس کے غور و فکر کرنے کے لیے چھوڑ دیا جاتا ہے۔

منٹو کا "پھندنے" کرشن چندر کا "غالیچہ" اور احمد علی کا "قید خانہ" اور "موت سے پہلے" غلام عباس کا "آنندی" اسی علامتی انداز کے ابتدائی نمونے قرار دیے گئے ہیں۔ بعدازاں انتظار حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، رشید امجد وغیرہ نے بھی علامتی پیرائے میں حقیقت کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ انتظار حسین کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے داستانی پیرایہ ء اظہار میں ملفوظات، حکایات اور اساطیر میں پائی جانے والی علامتی صورتوں کو فن کے دائرے میں رہتے ہوئے موجودہ زمانے کے حالات و واقعات پر منطبق کیا ہے۔ لیکن یہ طریق کار انہوں نے بعد میں اختیار کیا اور اس سلسلے میں ایک ناگوار سی تکرار کے اثرات بھی مرتب ہوئے۔ عمومی حوالے سے دیکھا جائے تو ماضی کے اردو افسانہ نگاروں میں سلطان حیدر جوش کا بنیادی موضوع معاشرتی حقیقت نگاری ہے۔ مگر اس میں اصلاحی مقصد کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ قاضی عبد الغفار کا رومان بھی کسی نہ کسی تلخ حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح علی عباس حسینی کے ہاں بھی رومان اور حقیقت کا سنجوگ نظر آتا ہے۔ حیات اللہ انصاری کے افسانوں میں بے رحم حقیقت پسندانہ رویہ ملتا ہے۔ مجموعی طور پر معاشی رجحان کے پس منظر میں جنسی رجحان، حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کے گوشے ابھرتے ہیں۔

خواجہ احمد عباس کی حقیقت نگاری ہندو مسلم فساد، معاشی و معاشرتی نظام کی فرسودگی اور جنسی بھوک کے گرد گھومتی ہے، کرشن چندر کے ہاں رومانی حقیقت نگاری نمایاں ہے۔۔۔ "آنگی" "مجھے کتے نے کاٹا" "گوماں" میں انہوں نے حقیقت نگاری کی واضح صورتیں پیش کی ہیں۔ مجموعی طور پر ان کے افسانوں میں معاشی، معاشرتی اور جنسی زندگی کی ٹھوس حقیقتوں پر رومان کا آنچل لہراتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ منٹو کی حقیقت نگاری میں "بے پردگی" اور بے رحمی کا انداز جھلکتا ہے، جس سے ان کے افسانوں میں ایک خاص طرح کی کاٹ پیدا ہو گئی ہے۔ وہ معاشرے کے دوہرے معیارات، دوغلے پن، اس کے مصنوعی اور جھوٹے اخلاقی ڈھانچے، بے اصولی، مکاری، فریب، ناانصافی، بوالہوسی پر بیباکانہ انداز میں طنز کے نشتر چلاتے ہیں۔ عصمت چغتائی گھر کی چاردیواری میں بند عورت کو بے نقاب کرتی ہیں اوراس کے ناآسودہ جذبوں کی گھٹن کو منظرعام پر لے آتی ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی نے معاشرتی تعلقات کے حوالے سے حقیقت نگاری کی، تاہم ان کی یہ حقیقت نگاری خارجی عوامل سے گزر کر داخلیت کے حجرے میں پہنچ جاتی ہے۔ مجموعی طور پر بیدی کی حقیقت نگاری میں عمودی گہرائی پائی جاتی ہے نیز نفسیاتی، علامتی اور دیومالائی رنگوں کی آمیزش نے ان کی افسانہ نگاری کو پہلو دار بنا دیا ہے۔ جب کہ غلام عباس کی حقیقت نگاری میں سفاکی کا پہلو نمایاں ہے۔ علاوہ ازیں وہ معاشی و جنسی دونوں زاویوں سے حقیقت کو آشکار کرنے کی کاوش کرتے ہیں۔ بلونت سنگھ دیہی زندگی کے اکھڑ اور متشدد رویوں کو حقیقت کا رنگ روپ دے کر پیش کرتے ہیں۔

احمد علی کے افسانے "تصویر کے دو رخ" اور "استاد شمو خاں" حقیقت نگاری کا

اعلیٰ نمونہ ہیں۔ اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں "بیزاری اور مرگھٹ" "دیوان خانہ" "جسم کی پکار" "مجھے جانے دو" حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہیں۔ دیوندر ستیارتھی کے افسانوں میں بھی رومانی، جنسی اور سیاسی موضوعات مل جاتے ہیں۔ صدیقہ بیگم سیوہاروی، آغا بابر، مہندر ناتھ، انور، ہنس راج رہبر، رام لعل، شمس آغا، قدرت اللہ شہاب، غلام الثقلین نقوی، جوگندر پال، غرضیکہ ۱۹۶۰ء تک منظرِ عام پر آنے والے تقریباً سبھی اہم افسانہ نگار معاشی و معاشرتی، طبقاتی، نفسیاتی اور جنسی حقیقت نگاری کے کسی نہ کسی زاویے یا پہلو کو اپنے افسانوں میں ابھارتے رہے اور یوں اردو افسانہ فنی و فکری طور پر مزید تو مند ہو گیا۔

حوالہ جات

جدید اردو افسانے کا پس منظر

باب دوم

(۱)۔ وزیر آغا ڈاکٹر۔۔۔ تنقید اور احتساب۔۔۔ ۱۹۶۸ء۔۔۔ جدید ناشرین چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۱۲۲

(۲) H. L. Lucas : The Decline And Fall Of Romanticism 1957- P.18

(۳)۔ انور سدید ڈاکٹر۔۔۔ اردو ادب کی تحریکیں۔۔۔ ۱۹۸۳ء۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ ص ۱۰۴

(۴)۔ علی عباس جلال پوری سید۔۔۔ رومانیت۔۔۔ کامران سالنامہ۔ ۱۹۶۰ء۔۔۔ ادارہ کامران سرگودھا جلد ۶۔ شمارہ ۳، ۴۔ ص ۵

(۵)۔ Will Durant : The Story Of Philosophy - 1961- P.260 (Pocket Books Publication) New York.

(۶)۔ (بحوالہ) انور سدید ڈاکٹر۔۔۔ اردو ادب کی تحریکیں۔۔۔ ۱۹۸۳ء۔ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔ ص ۱۰۴، ۱۰۵

(۷)۔ محمد حسن ڈاکٹر۔۔۔ اردو ادب میں رومانوی تحریک۔ ۱۹۵۵ء۔ علی گڑھ۔ ص ۱۷

(۸)۔ انور سدید ڈاکٹر— اردو ادب کی تحریکیں— ۱۹۸۳ء— انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی ص ۴۳۸

(۹)۔ احتشام حسین سید— اعتبارِ نظر— ۱۹۶۵ء ۔ کتاب پبلشرز چوک لکھنؤ ص
۱۱۴، ۱۱۸

(۱۰)۔ وزیر آغا ڈاکٹر— اردو افسانے کے تین دور— تنقید اور احتساب— ۱۹۶۸ء۔
جدید ناشرین لاہور— ص ۱۶۶، ۱۶۷

(۱۱)۔ انور سدید ڈاکٹر— اردو ادب کی تحریکیں— ۱۹۸۳ء— انجمن ترقی اردو پاکستان
کراچی۔ ص ۴۵۰، ۴۵۱

(۱۲)۔ انور سدید ڈاکٹر— اردو ادب کی تحریکیں— انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی۔
ص ۴۵۹، ۴۶۰

(۱۳)۔ وزیر آغا ڈاکٹر— تنقید اور احتساب— ۱۹۶۸ء— جدید ناشرین لاہور۔
ص ۱۷۸، ۱۷۹

(۱۴)۔ James K. Feibleman : Understanding Philosophy -
1973- P 47.48 Dell Publishing Company- New York

(۱۵)۔ Will Durant : The Story Of Philosophy- 1961- P.479
Pocket Books Publications- New York.

(۱۶)۔ فہیم اعظمی— آراء— ۱۹۹۲ء— مکتبہ صریر فیڈرل بی ایریا کراچی— ص ۳۰

(۱۷)۔ (بحوالہ) فہیم اعظمی— آراء— ۱۹۹۲ء— مکتبہ صریر کراچی— ص ۳۶

(۱۸)۔ (بحوالہ) سجاد باقر رضوی— مغرب کے تنقیدی اصول— ۱۹۷۱ء— اظہار سنز

لاہور— ص ۲۸۴

(۱۹)۔ ممتاز شیریں— معیار— ۱۹۶۳ء — نیا ادارہ لاہور— ص ۱۳۲

(۲۰)۔ دیوندر اسر— جدید افسانے کا ذہنی سفر— نقوش مئی ۱۹۶۷ء — شمارہ

۱۰۷۔ ادارہ فروغِ اردو، بازار انار کلی لاہور۔

(۲۱)۔ میرزا ادیب— سوال یہ ہے۔ اوراق (افسانہ نمبر) ۷۰۔ ۱۹۶۹ء— دفتر اوراق

چوک اردو لاہور۔ ص ۱۶، ۱۷

(۲۲)۔ جوگندر پال— سوال یہ ہے— اوراق (افسانہ نمبر) ۷۰۔ ۱۹۶۹ء ۔ دفتر اوراق

چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۱۹

(۲۳)۔ عبادت بریلوی ڈاکٹر— افسانہ اور افسانے کی تنقید— ۱۹۸۶ء ۔ ناظم ادارہ ء

ادب و تنقید لاہور۔ ص ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹

(۲۴)۔ عبادت بریلوی ڈاکٹر— افسانہ اور افسانے کی تنقید—۱۹۸۶ء۔ ناظم ادارہ ء

ادب و تنقید لاہور۔ ص ۱۵۱

(۲۵)۔ عبادت بریلوی ڈاکٹر— افسانہ اور افسانے کی تنقید— ۱۹۸۶ء— ناظم ادارہ ء

ادب و تنقید لاہور۔ ص ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴

(۲۶)۔ دیوندر اسر— ادب، مارکس اور مارکسیت— ادبِ لطیف ۱۹۵۶ء جلد ۳۶

شمارہ ۲۰— مکتبہ اردو لاہور۔ ص ۹

(۲۷)۔ ممتاز شیریں—معیار— ۱۹۶۳ء— نیا ادارہ لاہور۔ ص ۱۳۳

(۲۸)۔ دیوندر اسر— جدید افسانے کا ذہنی سفر— ۱۹۶۷ء نقوش (مئی) شمارہ ۱۰۷۔

ادارہ فروغِ اردو، انار کلی لاہور۔ ص ۱۳۲

(۲۹)۔ شہزاد منظر۔۔ علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔۔ ۱۹۹۰ء۔ منظر پبلی کیشنز کراچی۔ ص ۱۷

(۳۰)۔ فہیم اعظمی۔۔ آراء۔۔ ۱۹۹۲ء۔۔ مکتبہ صریر فیڈرل بی ایریا کراچی۔۔ ص ۳۳، ۳۴

(۳۱)۔ Hegel : The Philosophy Of History- P.69- 1956

(۳۲)۔ James K. Feibleman : Understanding Philosophy- P.147- 1973- Dell Publishing Co- New York.

(۳۳)۔ James K. Feibleman : Understanding Philosophy- 1973 P.164- Dell Publishing Co- New York.

(۳۴)۔ ژینو سیورینی۔۔ مارکسیت اور فن۔ مترجم سید سجاد باقر رضوی۔ نئی تحریریں۔ (۵) نومبر ۱۹۵۷ء حلقہ اربابِ ذوق لاہور۔۔ ص ۸۸

(۳۵)۔ خواجہ محمد زکریا ڈاکٹر۔۔ نئے پرانے خیالات۔ ستمبر ۱۹۷۰ء۔۔ لاہور اکیڈمی لاہور۔ ص ۹۹۔ ۱۰۰

(۳۶)۔ فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات۔۔ ۱۹۹۰ء۔۔ مکتبہ عالیہ لاہور۔ ص ۲۲۶

(۳۷)۔ وقار عظیم سید۔۔ نیا افسانہ۔۔ ۱۹۵۷ء۔۔ اردو اکیڈمی سندھ۔۔ کراچی۔ ص ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱

(۳۸)۔ (بحوالہ) دیوندر اسر۔ ادب، مارکس اور مارکسیت۔ ادبِ لطیف۔ فروری ۱۹۵۶ء جلد ۳۶، شمارہ ۲۰۔ مکتبہ اردو لاہور ص ۹

جنوری ۷۰۔ ۱۹۶۹ء چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۵۷

(۵۹)۔ صادق ڈاکٹر۔۔ ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ۔۔ ۱۹۸۱ء۔۔ اردو مجلس بازار چتلی قبر دہلی۔ ص ۲۵۰

(۶۰)۔ انور سدید ڈاکٹر۔۔ خوشبودار عورتوں کا افسانہ نگار۔۔ دیباچہ (بالا خانہ از رحمان مذنب) ۱۹۹۲ء ۔ مقبول اکیڈمی لاہور۔ ص ۳۱

(۶۱)۔ James Drever (Compiler) : A Dictionary Of Psychology 1962- P.279 (Hazell Watson and Viney Ltd)

(۶۲)۔ William James : Text Book Of Psychology - P.152

(۶۳)۔ احسن فاروقی ڈاکٹر۔۔ شعور کی رو اور ناول نگاری۔ ۱۹۶۶ء رسالہ نقوش شمارہ ۱۰۴۔ ادارہ ء فروغ اردو لاہور۔ ص ۱۸۶

(۶۴)۔ احسن فاروقی ڈاکٹر۔۔ شعور کی رو اور ناول نگاری۔۔ نقوش جنوری ۱۹۶۶ء شمارہ ۱۰۴۔ ادارہ ء فروغ اردو لاہور۔ ص ۱۸۷

(۶۵)۔ صہبا وحید۔۔ نئی مثلیث۔۔ نیا نظریہ۔۔ اوراق "افسانہ نمبر" دسمبر جنوری ۷۰۔ ۱۹۶۹ء چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۴۵

(۶۶)۔ فردوس انور قاضی ڈاکٹر۔۔ اردو افسانہ نگاری کے رجحانات۔۔ ۱۹۹۰ء۔۔ مکتبہ عالیہ اردو بازار لاہور ص ۲۳۸، ۲۳۷

(۶۷)۔ سلیم اختر ڈاکٹر۔۔ افسانہ: حقیقت سے علامت تک۔۔ ۱۹۸۰ء ۔ اردو رائٹرز گلڈ الہ آباد بھارت۔ ص ۶۵

(۶۸)۔ مرزا حامد بیگ۔۔ افسانے کا منظر نامہ۔۔ ۱۹۸۲ء۔۔ مکتبہ عالیہ انار کلی لاہور۔

ص۱۴۱، ۱۴۳

(۶۹)۔ Will Durant : The Story Of Philosophy- 1961- P.451 Pocket Books- New York.

(۷۰)۔ ممتاز شیریں ---معیار--- ۱۹۶۳ء ۔ نیا ادارہ لاہور--- ص۲۵

(۷۱)۔ (بحوالہ) شمس الرحمٰن فاروقی--- افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش---نیا اردو افسانہ۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ ۱۹۸۸ء۔ اردو اکادمی دہلی (دریا گنج نئی دہلی) ص ۲۸، ۲۹

(۷۲)۔ دیوندر اسر---جدید افسانے کا ذہنی سفر--- نقوش ۱۹۶۷ء شمارہ ۱۰۷۔ ادارہ ء فروغِ اردو انارکلی لاہور ص۱۳۴

(۷۳)۔ وزیر آغا ڈاکٹر--- ساختیات اور سائنس--- ۱۹۹۱ء۔ مکتبہ فکر و خیال لاہور۔ ص۴۷

(۷۴)۔ Roger Fowler : Dictionary Of Modern Critical Terms P.26 (Routledge And Kegan Paul) London.

(۷۵)۔ وقار عظیم سید--- نیا افسانہ--- ۱۹۵۷ء ۔ اردو اکیڈمی سندھ۔ کراچی۔ ص۴۸، ۴۹

(۷۶)۔ وزیر آغا ڈاکٹر--- نئے مقالات--- فروری ۱۹۷۲ء ۔ مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱

(۷۷)۔ Frank Lentricchia : After The New Criticism 1980- P.8 - (Printed In Great Britain At University) Cambridge.

علامت نگاری کا رجحان

جدید اردو افسانے کے رجحانات میں علامتی پیرایہ ء اظہار کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہر اچھا افسانہ کہانی کے عقب میں موجود امکانات یعنی کہانی کے مخفی ابعاد کو چھوتا ہے۔ بصورتِ دیگر افسانہ‘ کہانی کی سطح سے اوپر اٹھنے میں کامیاب نہ ہو گا اور محض ایک اکہری صورت واقعہ کے بیان تک محدود ہو کر رہ جائے گا۔ مگر جب ہم افسانے کے علامتی رجحان کا ذکر کرتے ہیں تو دراصل یہ کہہ رہے ہوتے ہیں کہ کسی ایک دور میں بعض خارجی اور داخلی وجوہ کے باعث افسانہ نگار نے واقعہ کے خدوخال کو دھندلا کیا ہے تاکہ اس کے عقب میں موجود نقوش شوخ ہو جائیں مگر نہ اس قدر کہ وہ کسی اور افسانے کے خدوخال بن جائیں۔ اس ضمن میں V.S. Seturaman نے لکھا ہے:

> "تصنیف Text ایک نقاب در نقاب ساخت ہوتی ہے جس میں دوسری تصانیف کے حوالے مدھم طور پر موجود ہوتے ہیں۔ گویا تصنیف کی حیثیت "Palimpsest" ایسی ہوتی ہے۔" (۱۱)

واضح رہے کہ "Palimpsest" اس تحریر کو کہتے ہیں جس کے نیچے سے مٹی

ہوئی تحریر کی مدھم جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اس خیال کا اطلاق اگر افسانے پر کیا جائے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر افسانے کے اندر مخفی نقوش موجود ہوتے ہیں۔ علامتی افسانہ نگاروں کا امتیازی وصف یہ ہے کہ انہوں نے ہر افسانے کے اندر کی مخفی سطحوں کو دریافت کیا ہے اور انہیں افسانوی پیکر عطا کر دیا ہے۔ مگر جدید اردو افسانے کے اس علامتی رجحان کا ذکر کرنے سے پہلے خود علامت کے مفاہیم کو اجاگر کرنا ضروری ہے۔

"لفظ سمبل (Symbol) یونانی لفظ (Symbolon) سے نکلا ہے۔ اور خود یہ لفظ دو لفظوں (Sym اور Bolon) کا مرکب ہے۔ پہلے لفظ کا مفہوم "ساتھ" ہے اور دوسرے کا "پھینکا ہوا"۔ چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز مثلاً (چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان دو ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا۔ اس طرح سمبل کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کر دے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔" (۱۲)۔ اس رائے سے صاف پتہ چل جاتا ہے کہ ابتداً "علامت" کو "نشان" کے مفہوم میں لیا جاتا تھا۔ یوں بھی "علامت" کو جب کسی مخصوص معنوں میں استعمال کیا جائے تو وہ علامتی مفہوم سے تہی ہو کر "نشان" کی سطح پر اتر آئے گی۔ جیسے مثلاً درانتی اور ہتھوڑے کا نشان اشتراکی نظام کی طرف ذہن کو لے جائے گا۔ اسی طرح "صلیب" حضرت عیسیٰؑ یا عیسائیت اور "ہلال" کا نشان اسلام کی اور "عصا" حضرت موسیٰؑ کی نمائندگی کرے گا۔ گویا یہ سب علامتیں "نشانات" ہی کی مختلف شکلیں ہیں۔ اشارہ اور علامت کے باہمی فرق کو واضح کرنے

کے لیے ژونگ نے لکھا ہے: "نشان اصل چیز کا متبادل یا نمائندہ ہے، جب کہ علامت کا مفہوم نسبتاً کشادہ ہے۔ وہ ایک ایسی نفسی کیفیت کو بیان کرتی ہے جسے زیادہ وضاحت کے ساتھ پیش کرنا ممکن نہیں ہوتا۔" (۱۳) ژونگ کے اس بیان سے بنیادی نکتہ یہی ابھرتا ہے کہ "نشان" (Sign) کسی حقیقی چیز کا اشارہ ہوتا ہے، جب کہ "علامت" کا مفہوم اور دائرہ عمل کافی پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ نیز یہ انسانی سائیکی کی بھی ترجمانی کرتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ علامت بالواسطہ طریقِ کار پر کاربند ہونے کا نام ہے۔ یہ شے کے باطن میں پوشیدہ مفہوم کو آہستہ روی سے عیاں کرتی ہے، مگر اس عمل میں پورے نقش و نگار واضح نہیں ہوتے بلکہ ایک دھندلی فضا سایہ فگن رہتی ہے۔

فرائیڈ کے مطابق علامتیں چاہے وہ خوابوں میں ابھریں یا اساطیر یا آرٹ میں، اصلاً جنسی ہوتی ہیں اور کسی خاص شے کا عمومی اظہار بن کر سامنے آتی ہیں۔ چنانچہ غاریں، گڑھے، بوتلیں وغیرہ بعض نسوانی اعضا کی نمائندگی کرنے لگتی ہیں۔ (۱۴) علاوہ ازیں فرائیڈ کے نزدیک کسی چیز کا تصور جب وقت کی گزران کے ساتھ کسی دوسری شے سے جڑ جائے تو اس سے علامت ظہور میں آتی ہے۔ دراصل فرائیڈ کا یہ نقطہ ء نظر نظریہ ء خواب پر استوار ہے، جس کے مطابق خواب میں نظر آنے والی مختلف اشیا چرند، پرند، حشرات الارض، مظاہرِ فطرت وغیرہ انسان کے انفرادی لاشعور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مثلاً سانپ کا خواب میں نظر آنا، جنسی زاویے کی ترجمانی کرتا ہے۔ فرائیڈ کا مطمح نظر خوابوں کی تشریح یا ان کے مفہوم کو گرفت میں لے کر پریشان حال مریضوں کے "Complexes" کو دور کرنا تھا۔ مگر جب اس نے مختلف النوع خوابوں

کے ساتھ مخصوص جذبات، کیفیات اور خواہشات کو جوڑ کر ان سے نتائج اخذ کرنے کی داغ بیل ڈالی تو دراصل اس نے خواب کو علامتی مفہوم عطا کرنے سے زیادہ اسے "نشان" کی سطح پر لانے کی کوشش کی۔ جیسا کہ سب کو علم ہے "علامت"۔ "Aura" کی طرح روشن اور واضح نہیں ہوتی، بلکہ سایوں اور ہیولوں میں گھری ہوتی ہے جو دیکھنے والے کی روشن نگاہی کے مطابق پھیلتے اور سمٹتے رہتے ہیں۔ فرائیڈ کے نظریہ ٔ علامت کی بنیاد دراصل "Associationistic Theory" پر مبنی ہے۔ اس سلسلے میں ابنِ فرید رقمطراز ہیں:

> "وہ (فرائیڈ) بھی صرف ارتسلات کا متلاشی رہتا ہے البتہ اس کے جنسی محدب شیشوں نے کچھ تہیں ضرور تلاش کیں جن کی توجیہہ وہ ارتفاع Sublimation اور امتناع Repression وغیرہ کے ذریعہ کرتا رہا۔ اس تلاش میں اس نے غیر ارادی طور پر علامت کے ایک بُعد Dimension کو اہمیت دی جو زمانی Temporal ہے یعنی بُعدِ زمانی کے کسی نقطہ پر کوئی شے کسی دوسری شے سے مرتسم ہو جاتی ہے، پھر وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس کی علامت بن جاتی ہے، اس کے تمام علائم صرف اسی ایک خط پر سفر کرتے ہیں۔" (۱۵)

واضح رہے کہ جب فرائیڈ کہتا ہے کہ کوئی شے کسی دوسری شے کی علامت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے بن جاتی ہے تو وہ دراصل علامت کے دیار سے باہر نکل جاتی ہے اور نشان کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ علامت کبھی مستقل نہیں ہوتی وہ چھوئی

موئی کی طرح ہے۔ جیسے ہی علامت پر ایک خاص معنی یا شے منطبق کر دی جائے تو اس کے پر پرواز قطع ہو جاتے ہیں اور وہ اپنی علامیت سے محروم ہو جاتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ: ”فرائیڈ اور ژونگ دونوں اس کی (علامت) تخلیق میں براہِ راست مشاہدے کی نفی کرتے ہیں۔“ (۱۶) جیمز ڈریور نے اس پہلو کی پوری طرح وضاحت کر دی ہے اس نے لکھا ہے: ”بالعموم سمبل سے مراد نمائندگی کرنا یا کسی چیز کا متبادل طور پر سامنے آنا ہے۔ لیکن تحلیلِ نفسی کے مطابق سمبل اس شے کی ترجمانی کرتا ہے جس سے وہ بلاواسطہ طور پر منسلک نہیں ہوتا۔ مثلاً“ لاشعور۔“ (۱۷) سمبل کا موخرالذکر روپ ادب کے سلسلے میں مستعمل ہے، یعنی سمبل معنیات کے ایک سلسلے کو متحرک کرتا ہے، نہ کہ کسی متعین معنی کو پیش کرتا ہے۔

صہبا وحید نے علامت نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بھی توجہ طلب ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ”جب لفظ کو نئے جہانِ معنی میں آراستہ کیا جاتا ہے تو علامت وجود میں آتی ہے اور اس اعتبار سے اس کی حیثیت مستقل بالذات ہوتی ہے۔ علامت درحقیقت کسی مفہوم یا قدر یا کسی خارجی نشان کی نمائندہ ہوتی ہے اور یہ مفہوم یا قدر انسلاکات کی مدد سے تخیل کو مہمیز لگاتی ہے یا کوئی احساس پیدا کرتی ہے۔ علامت کی اہمیت اس قدر ہے کہ کوئی معاشرہ شاید ہی اس کے بغیر اپنا اجتماعی وجود برقرار رکھنے میں کامیاب ہو سکے۔ قدیم سوسائٹیوں میں علامت اور اس شے کے درمیان جس کی وہ

علامت ہے مطابقت اس قدر مکمل ہوتی ہے کہ علامت ٹوٹم کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور معاشرتی یک جہتی یا سماجی روح کا معروضی اظہار قرار دی جاتی ہے۔ یہ ٹوٹم خواہ اس کی شکل عقاب کی سی ہو یا بیل یا سانپ کی، بہر صورت معاشرہ ہی ہوتا ہے اور اس طرح سماج کی غیر مرئی شبیہ اور اس کے اتحاد کی نمائندگی کرتا ہے گویا علامت بیک وقت ارکانِ معاشرہ کی دلچسپیوں کا نقطہ ء ارتکاز، ذریعہ ء ابلاغ اور باہمی مفاہمت کی مشترکہ اساس ہے---- مذہب، اساطیر، سحر اور اسی طرح ثقافتی ہستیوں میں علامت کی مخصوص اہمیت کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مذہبی رسومات، علامتوں ہی کے حصار میں مقید ہوتی ہیں اور چونکہ ان کی معنویت کا دار و مدار اکتسابی انسلاکات (Acquired Associations) پر ہوتا ہے، اس لیے ان علامتوں کی بلحاظ زمانہ اور ماحول مختلف طریقے سے تاویل و تطویل کی جا سکتی ہے۔ رسومات اور علامتیں کسی اجتماعی ضابطے کی تقویت اور استحکام کا باعث ہوتی ہیں۔ بیشتر علامتیں صرف ضابطہ کردار کی نمائندگی کرتی ہیں اور فرد سے مکمل اور جامع وفاداری کی متقاضی ہوتی ہیں۔ ہر علامت کی کچھ معلومہ اور معروف توسیعات دائرے کے بیرونی حلقے (Outer Orb) اور نامعلومہ توسیعات — (Inner Orb) کی تدوین کرتی ہیں۔ اندرونی حلقے اور بیرونی حلقے پر

> مشتمل اس دائرے کو ہم دائرہ منسوبات Circle Of Attributes سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اس دائرے سے معلومہ توسیعات ایک طرح سے ایٹم کے نیوٹران ذروں کی طرح ہیں اور اس لحاظ سے غیر جانبدار ہوتی ہیں کیونکہ یہ توسیعات' علامت سے قدر متوارث مفہوم کو واضح کرتی ہیں۔ اس کے برعکس نہ معلومہ توسیعات' ایٹم کے پروٹون ذروں کی طرح ہیں۔" (۱۸)

متذکرہ بالا رائے کے مطالعہ سے مندرجہ ذیل نکات کا پتہ چلتا ہے:

۱۔ جب کسی لفظ کو نئے مفاہیم عطا کیے جاتے ہیں تو علامت معرض وجود میں آتی ہے۔

۲۔ علامت کسی مفہوم یا قدر کی نمائندگی کرتی ہے۔

۳۔ علامت بیک وقت معاشرے کے افراد کی دلچسپیوں کا نقطہ ء ارتکاز' ذریعہ ابلاغ اور باہمی مفاہمت کی مشترکہ اساس ہے۔

۴۔ مذہبی رسومات علامتوں ہی کے حصار میں مقید ہوتی ہیں۔

۵۔ بیشتر علامتیں فقط ضابطہ ء کردار کی نمائندگی کرتی ہیں اور فرد سے مکمل اور جامع وفاداری کی متقاضی ہوتی ہیں۔

۶۔ ہر علامت کی کچھ معلومہ اور معروف توسیعات ہوتی ہیں اور کچھ نسبتاً غیر معروف۔

ایرخ نیومان کی رائے میں:

> "لاشعور کے بنیادی سانچے Archetypes دراصل لاشعور کی

> زبان ہیں۔ جب یہ سانچے شعور کے سامنے ظاہر ہوتے ہیں تو علامت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح ایک طرف تو خارجی دنیا میں ان بنیادی سانچوں کے انعکاس سے علامتوں کا ظہور ہوا اور دوسری طرف انسان نے علامتوں کے ذریعے اپنے لاشعور سے رابطہ قائم کیے رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اساطیر اور قدیم داستانوں کے مختلف ہیرو کسی نہ کسی پراسرار انسانی تجربہ کا علامتی روپ ہیں۔ مثلاً” پرومیھتیس انسانی برداشت‘ جرأت اور انسان دوستی کی علامت ہے۔ سسی فس بھری کائنات میں انسان کی بے بسی کا مظہر ہے۔“ (۱۹)

واضح رہے کہ پرومیھتیس جن اوصاف کی علامت ہے‘ وہ بجائے خود امکانات سے عبارت ہیں۔ ان کی حدود متعین نہیں ہیں۔ اسی طرح سسی فس انسان کی بے بسی اور سعی پیہم (ایرخ نیومان نے سعی پیہم کا ذکر نہیں کیا‘ حالانکہ سسی فس سعی پیہم کا علامتی پیکر بھی ہے) کی علامت ہے تو اس کی حدود کو بھی متعین نہیں کیا جا سکتا۔ چنانچہ ان دونوں اساطیری کرداروں کے علامتی مفاہیم کسی ایک متعین شے پر منطبق ہو کر ”نشان“ نہیں بنتے جیسے مثلاً” سبز جھنڈی اس بات کا نشان ہوتی ہے کہ گاڑی اب چل پڑے گی۔ دراصل جب کوئی مظہر یا اسطوری کردار کسی ایک خاص مفہوم یا وصف کی طرف متوجہ کرے تو اس کی علامتی حیثیت ختم ہو جاتی ہے۔ مثلاً” ”صلیب“ قربانی کی یا ”درانتی“ مشقت کی‘ لیکن اگر صلیب یا درانتی اس مخصوص مفہوم کو عبور کر کے امکانات کی طرف اشارہ کرے تو وہ علامتی سطح پر آ جاتی ہے۔

علامت کے ضمن میں سوسین کے لینگر کا یہ بیان قابلِ غور ہے:

"Symbols are not proxy for their objects, but are vehicles for the conception of objects. To conceive a thing or a situation is not the same thing as to. react toward it' overtly, or to be aware of its presence. In talking about things we have conceptions of them. not the things themselves; and it is the conceptions: not the things that symbols directly 'mean'." (20)

سوسین کے لینگر کا موقف یہ ہے کہ علامت شے یا واقعہ کا متبادل نہیں ہے۔ اس کا مقصود شے کی موجودگی کا احساس دلانا نہیں ہے۔ اس کے برعکس علامت شے کے تصور (Concept) کی طرف اشارہ کرتی ہے مثلاً" جب میں درخت کہتا ہوں تو اس سے مراد کوئی خاص درخت مثلاً شیشم یا بڑ نہیں بلکہ درخت کا وہ تصور ہے جو تمام اقسام کے درختوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ لہٰذا علامت اصلاً" اشیا کو نہیں بلکہ اشیا کے تصور کو سامنے لانے پر مامور ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا رقمطراز ہیں:

> "اپنی ذات کے قید خانے اور لفظ کی کال کوٹھری سے باہر آ کر ذات کے امکانات اور وجود کے فاصلوں کو طے کرنا ہی علامت کا سب سے بڑا کام ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو علامت کو الگ کر کے دکھانا گمراہ کن ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہنا چاہیے کہ فلاں

> لفظ، تصور یا خیال علامتی انداز میں سامنے آیا ہے، بلکہ اس سے بھی بہتر یہ ہے کہ کہا جائے کہ شعر یا نظم علامتی ہے اور کسی مقررہ کاروباری مفہوم کے بجائے مخفی مفاہیم کی طرف پیش قدمی کی ایک کوشش ہے۔" (۲۱)

ایک دوسری جگہ پر علامت کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا نے یہ بھی لکھا ہے:

> "...علامت عکاسی کا نہیں دریافت اور قلبِ ماہیت کا عمل ہے، یہ کسی مرتب شدہ صورت حال کو سامنے نہیں لاتی بلکہ امکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پراسراریت کو جان سکے۔ علامت تو ہر دم پھیلتی ہوئی شعاعوں کا دوسرا نام ہے۔ یہ شعاعیں دراصل وہ Tentacles ہیں جو "حقیقت" کے بطون میں اتر کر اس کے امکانات کو مس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا کام یہ نہیں کہ محض دریافت شدہ حقیقت کو جھاڑ پونچھ کر پیش کر دیں۔" (۲۲)

آخر میں علامت کی توضیح کے لیے مندرجہ ذیل مثال بڑی مددگار ثابت ہو سکتی ہے:

> "فرض کیجئے رات اندھیری ہے اور آپ بجلی کے ایک کھمبے کی طرف رواں دواں ہیں۔ ایسی صورت میں آپ کا سایہ آپ کے پیچھے پیچھے آئے گا اور جیسے جیسے آپ روشنی کے قریب آئیں گے سایہ چھوٹا ہوتا چلا جائے گا تاآنکہ جب آپ کھمبے کے بلب کے

> نیچے آ کھڑے ہوں گے تو سایہ آپ کے قدموں میں سمٹ کر غائب ہو جائے گا، مگر اس کے بعد جب آپ کھمبے کو پیچھے چھوڑ کر آگے بڑھیں گے تو سایہ آپ کے قدموں کے نیچے سے برآمد ہو کر آپ کے آگے آگے چلنے لگے گا اور لمحہ بہ لمحہ طویل تر ہوتا چلا جائے گا، تاآنکہ افق کو چھونے لگے گا۔ یہی حال علامت کا ہے، جب معنی آپ کے پیچھے آئے یعنی آپ کا تابع مہمل ہو تو یہ علامت نہیں۔ جب یہ آپ کے قدموں تلے آکر غائب ہو جائے تو علامت بننا تو درکنار وہ اپنے وجود سے بھی ہاتھ دھو بیٹھے گا، مگر جب معنی تخلیق میں سے پھوٹ کر لمحہ بہ لمحہ اپنے دائرہ کار کو بڑھانے لگے اور امکانات میں ڈھلتا چلا جائے تو ہم کہیں گے کہ اب معنی کی صورت علامتی ہو گئی ہے۔" (۲۳)

جہاں تک علامت کی اقسام کا معاملہ ہے تو اس سلسلے میں صہبا وحید لکھتے ہیں:

> "علامتیں دو طرح کی ہوتی ہیں ایک تو وہ جو ہمہ گیر اور آفاقی نوعیت کی ہیں اور جن کے مفاہیم عام طور پر معلوم ہوتے ہیں۔ ایسی علامتیں قدیم دیومالا، پرانی داستانوں، قصوں کہانیوں، اساطیر و دساتیر اور مقدس صحائف سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ افسانہ نگار ان علامتوں کے مسلمہ اور معلومہ معنوں میں تبدیلی تو نہیں کرتا لیکن ان کے استعمال اور انسلاکات کی مدد سے ایسی فضا ضرور پیدا کرتا ہے جس سے موضوع یا خیال کی وضاحت ہوتی چلی جاتی

> ہے۔۔۔ اس کے برعکس جب افسانہ نگار جانے پہچانے مفہوم یا حصارِ استناد Frame Of Reference سے علاحدہ کسی اور مفہوم سے علامت کو آراستہ کرتا ہے تو ایسی علامت کی حیثیت تجریدی ہو جاتی ہے۔" (۲۴)
>
> اسی طرح مشتاق قمر علامت کی اقسام کے سلسلے میں لکھتے ہیں:
>
> "علامتیں چار اقسام کی ہوتی ہیں۔۔ اول تاریخی یا دیومالائی جنہیں Archetypes یا نقوشِ اولین کہا جا سکتا ہے۔ دوم سماجی اور معاشرتی، ان کا تعلق ہمارے رسم و رواج خصوصاً رسومات کے توہماتی پہلو سے ہوتا ہے۔ ان کی نوعیت بھی قدرے کم پیمانے اور محدود سطح پر Archetypes ہی ہوتی ہے۔۔ علامتوں کی تیسری قسم کو "آفاقی" کہا جا سکتا ہے مثلاً چڑیوں کی چہچہاہٹ، اکیلا تنہا درخت، ہرا اور سوکھا شجر، سورج کا طلوع و غروب، گرما کی تمازت، بہار کی غمگینی وغیرہ۔۔ چہارم شخصی علامتیں۔ ایسی علامتوں کا تعلق فرد کے شخصی لاشعور Personal Unconscious سے ہوتا ہے۔ شخصی علامتوں کے علاوہ آفاقی، تاریخی اور دیومالائی علامتوں میں بھی کچھ شخصی رنگ آمیزی (Shades) ہوتی ہے۔" (۲۵)

علامت کی پہچان اور اس کی عمومی اقسام کے حوالے سے مختلف نقادوں کی آرا کے مطالعے کے بعد علامت کی مندرجہ ذیل اہم خصوصیات کی نشاندہی ہو جاتی

ہے:

(الف) علامت بالعموم غیر شعوری عمل کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔

(ب) علامتی الفاظ اور اشارے دہرائے تو جاتے ہیں، تاہم اگر وہ ہمیشہ کسی متعین مفہوم کی طرف اشارہ کریں تو علامتی نہیں رہتے۔

(ج) علامتوں کی زبان فنکشنل (Functional) زبان کے مقابلے میں زیادہ مختصر ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں یہ ارتقائی مراحل آہستہ روی سے طے کرتی ہے۔

(د) علامت چاہے ارتقائی عمل کے تابع ہو کر آگے کی صورت حال کو زیرِ پا لائے یا مراجعت کے عمل میں مبتلا ہو کر گزرے زمانے کی باز آفرینی کرے وہ بہرحال اجتماعی لاشعور سے کسی نہ کسی سطح پر منسلک ضرور رہتی ہے۔

(ر) علامت اور نشان میں بعدالقطبین ہے۔ نشان کسی شے کا متبادل یا اشاریہ ہے، جب کہ علامت معنیاتی توسیع کا باعث ہے۔

جہاں ایک طرف یہ خیال عام ہے کہ علامتی افسانے کے ڈانڈے قدیم داستانوں کے ساتھ ملے ہوئے ہیں اور یہ بھی کہ اردو افسانہ میں علامت نگاری کا رجحان مغرب سے آیا ہے وہاں اس خیال کا بھی اکثر اظہار ہوا ہے کہ ۱۹۵۸ء میں پاکستان میں مارشل لا کے نفاذ کے نتیجے میں زبان بندی کی جو صورتِ حال پیدا ہوئی اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے افسانہ نگاروں نے علامتی انداز اختیار کیا، تاکہ وہ ایسی باتیں کھول کر بیان نہ کریں جو بآسانی احتساب کی زد میں آ سکتی تھیں۔ اس ضمن میں شہزاد منظر کا موقف یہ ہے:

"ایک طبقہ کا خیال ہے کہ علامت اس وقت جنم لیتی ہے جب

اظہار پر پابندی لگا دی جاتی ہے۔ پاکستان میں ۱۹۵۱ء سے مختلف طریقوں سے شہری آزادیوں کو کچلنے کا عمل شروع ہو گیا تھا۔ اسی دور میں انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی عائد کر دی گئی۔ اس کے چند سال بعد یعنی ۵۸ء میں پہلا مارشل لا نافذ ہوا اور اس کے بعد ۶۰ء میں علامت نگاری کا رجحان واضح ہونا شروع ہوا۔ دوسرے طبقے کا خیال ہے کہ اردو افسانے میں علامت نگاری کے رجحان کی ایک وجہ ترقی پسند افسانے، خصوصاً بیانیہ اور راست گوئی کے خلاف ردعمل اور افسانے کے بنیادی تصور میں تبدیلی ہے۔ ۱۹۶۰ء کے عشرے کا افسانہ نگار افسانے میں براہِ راست اظہار سے اکتا چکا تھا۔۔۔ سعادت حسن منٹو کے بعد اردو افسانے میں یکسانیت کا شدید احساس پیدا ہو گیا تھا۔ ابتدا میں فرقہ وارانہ فسادات کو موضوع بنایا گیا اور تقریباً تمام افسانہ نگاروں نے اس پر طبع آزمائی کی، پھر وہ اس سے اکتا گئے اور افسانہ نگاروں کے ایک گروہ نے رومانیت میں پناہ لی اور دوسرے گروہ نے مذہب میں، لیکن تمام افسانہ نگار ہیئت اور اسلوب کے اعتبار سے ایک ہی طرز کے افسانے لکھتے رہے۔ ان کے لیے افسانہ آرٹ (تخلیق) کے بجائے کرافٹ (صناعی) بن چکا تھا۔ جدید افسانہ نگاروں میں علائم نگاری اور بالواسطہ اظہار کے مقبول ہونے کی دوسری وجہ یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے دوران بے رحم

> حقیقت نگاری Crude Realism اور مقصدیت پر کچھ اس انداز سے زور دیا گیا کہ جدید افسانہ نگاروں میں اس کا شدید ردِ عمل ہوا، چنانچہ جدید افسانہ نگاروں نے نہ صرف ادب میں کلیہ پرستی، نعرے بازی اور ادب کو سیاسی حربے کے طور پر استعمال کرنے کی کھل کر مخالفت کی بلکہ انہوں نے افسانہ نگاری کی قدیم اور کلاسیکی روایات کو بھی تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور افسانے کی مروجہ ہیئت اور فنی اصول کے خلاف بھی شعوری بغاوت کا آغاز کیا اور اس طرح حقیقت نگاری کے ردِ عمل میں علامتی اور تجریدی اسلوبِ اظہار کو اختیار کیا۔ یہ ہیں وہ اسباب جن کے اثرات ۱۹۵۰ء کے عشرے کے نصف آخر میں مرتب ہونے شروع ہوئے۔" (۴۶)

جدید اردو افسانے میں علامتی رجحان کی نمود کے سلسلے میں سیاسی سطح کی زبان بندی اور ترقی پسند تحریک کے تحت افسانے میں حقیقت پسندی کے رجحان سے انحراف کو بطور وجوہ پیش کرنے کی روش عام ہے۔ مگر جدید اردو افسانے میں علامتی رجحان کی ایک اہم وجہ عالمی ادب سے اس کا انسلاک بھی تھا، اس سلسلے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> "ہمارا علامتی افسانہ ایک طرف تو بے رحم حقیقت نگاری کی روش سے انحراف کا عمل تھا، دوسری طرف سیاسی جبر کی فضا میں "سانس لینے" کی ایک کاوش اور تیسری طرف (اور یہی سب سے اہم بات

> ہے) شے، کردار یا کہانی کے بطن میں موجود پراسراریت کا ادراک کرنے کے عالمی رجحان سے منسلک ہونے کا ایک اقدام تھا۔ ہمارے جدید علامتی افسانے نے بے حد نازک اور لطیف نفسی کیفیات اور معانی کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جو رومانوی انداز یا حقیقت پسندانہ عکاسی کے مقابلے میں ایک نسبتاً مشکل عمل ہے۔۔۔ علامتی افسانے نے سائیکی کی گہرائیوں میں اتر کر کیفیات کو اور واردات کو مس کیا ہے اور یہ عمل گرائمر میں جکڑی ہوئی زبان کے بس کا روگ نہیں تھا۔ چنانچہ علامتی افسانہ خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا۔ تاہم وہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا، بلکہ سدا شے یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دوسری جانب کی پراسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتا ہے، جس کے باعث افسانے میں معنی کے کئی پرت پیدا ہو جاتے ہیں۔۔۔۔
> علامتی افسانہ لفظ کی قلبِ ماہیت کر کے اسے معانی کو گرفت میں لینے کے قابل بناتا ہے۔" (۲۷)

مختلف آرا کی روشنی میں یہ واضح ہو چکا ہے کہ جدید علامتی افسانے کا آغاز سن پچاس کی دہائی کے آخری چند سال میں ہوا۔ تاہم ۱۹۵۵ء سے لے کر ۱۹۷۰ء تک کا عرصہ دنیائے علم و ادب، سائنس اور ٹیکنالوجی کے اعتبار سے بڑا ہنگامہ خیز تھا۔ الیکٹرونکس کے میدان میں نئی نئی ایجادات سامنے آ رہی تھیں۔ کمپیوٹر ٹیکنالوجی کی جانب پیش رفت ہونا شروع ہو گئی تھی۔ سپوتنک کی صورت میں خلائی مہمات کا آغاز

ہو چکا تھا، جو ۱۹۶۹ء میں چاند کی تسخیر پر منتج ہوا۔ گویا خلا میں قدم رکھنے سے آدمی پہلی مرتبہ ریشم کے کیڑے کی طرح زمین کے "خول" کو توڑ کر باہر آیا یعنی ایک طرح سے اس کے پر نکل آئے اور وہ ایک نئے تجربے سے دوچار ہوا۔ اس نئے اور انوکھے تجربے نے انسان کی آنکھیں مزید روشن کر دیں اور اس کے یہاں نئی نئی دنیاؤں کو تسخیر کرنے کے جذبے کے ساتھ ساتھ کائناتی شعور بھی پروان چڑھنے لگا۔ دوسری طرف تبدیلی کی یہ لہر علوم و فنون کے سمندر میں ایک نئے خروش کے ساتھ ابھری اور حقیقت کو عالمِ اصغر کے پہلو بہ پہلو عالمِ اکبر میں بھی تلاش کرنے کا باعث بنی۔ اسی طرح طب، حیاتیات اور طبیعات کے میدان میں نئے نئے انکشافات مثلاً "بگ بینگ، بوٹ سٹریپ تھیوری، ڈی۔ این۔ اے کی مخصوص گرائمر وغیرہ نے انسان کے سابقہ تیقن کو چکنا چور کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں فرد کے اندر پرانی اقدار کے ٹوٹنے اور پرانے نظریات کی حتمیت کے ریزہ ریزہ ہو جانے سے تشکیک کا عمل ظاہر ہونا شروع ہو گیا۔ اسی زمانے میں انسان بے جا معاشرتی و سماجی پابندیوں کی جکڑ بندی سے باہر نکلنے کی کوشش بھی کرنے لگا تھا، بالخصوص امریکہ میں آزادی ء نسواں اور جنسی آزادی کی تحریکیں زور پکڑنے لگی تھیں، پرانی اقدار پر ضرب لگانے کا رجحان فروغ پانے لگا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ ذرائع آمد و رفت کی سہولیات نے فاصلوں کو کم کرنا شروع کر دیا تھا اور انسان ایک بین الاقوامی معاشرے کو تشکیل دینے کی جانب قدم بڑھانے لگا تھا۔ عمومی تعلیم کے فروغ اور ٹیلی مواصلاتی شعبوں اور الیکٹرونک میڈیا کی کارکردگی کے باعث عام آدمی کا ذہنی افق وسیع ہونا شروع ہو گیا تھا۔ آرتھر کوئسلر کی شہرہ آفاق کتاب "Ghost In The Machine" کے مطالعہ سے ساٹھ کی دہائی

کے انسان کی ذہنی کارکردگی اور اس کی علمی استعدادِ کار کی وسعت کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہی زمانہ تھا جب مغرب میں سٹرکچرل ازم کو عروج حاصل ہوا، برِصغیر پاک و ہند میں معاشی مسائل، معیارِ زندگی کے بدلتے ہوئے تصور نیز معاشرتی و اخلاقی اقدار کے نئے پیمانوں اور تیزی سے بڑھتی ہوئی آبادی نے گھر اور خاندان کی مرکزیت پر ضرب لگانا شروع کر دی۔ علم و ادب کے حوالے سے برصغیر پاک و ہند کی نئی نسل کو انگریزی زبان سیکھنے اور مغربی علوم کا براہِ راست مطالعہ کرنے اور مغربی ممالک میں جا کر تعلیم حاصل کرنے کے بہتر مواقع میسر آنے لگے۔ لہٰذا نئی نسل مغرب میں فروغ پانے والے مختلف رجحانات سے بالواسطہ اور بلاواسطہ طور پر متاثر ہوئی۔ اس سارے پس منظر کو سامنے رکھتے ہوئے یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو ادب میں علامتی افسانے کا منظرِ عام پر آنا کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ دراصل افسانہ نگاروں نے علامتی افسانے کو ساٹھ کے عشرے کے بدلتے ہوئے سیاسی، معاشی، سماجی و اخلاقی اور سائنسی پیش منظر کی وجہ سے اظہار کا وسیلہ بنایا تھا۔ پھر یہ کہ برِصغیر کے ساکن سماج میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد ۱۹۴۷ء میں ہندوستان اور پاکستان کا معرضِ وجود میں آنا ایک دوسری بڑی تبدیلی تھی۔ مگر اس تبدیلی کے بعد تغیر کا ایک لامتناہی سلسلہ چل نکلا جو دنیا کے بدلتے ہوئے حالات کا قدرتی نتیجہ تھا۔ صنعتی نظام، مادیت پرستی نیز ذرائع ابلاغ اور رسل و رسائل کی وجہ سے اس خطے میں انسانی روابط اور رشتوں میں کاروباری رویے در آئے، جسے اس دور کے افسانہ نگار نے خاص طور پر محسوس کیا۔ پاکستان کی حد تک مارشل لا کو بھی اس تبدیلی کا شاخسانہ ٹھہرایا گیا جو اس تبدیلی کا ایک آسان جواب ڈھونڈنے کے مترادف تھا۔ درآنحالیکہ ایک اچھا فن کار اپنا مافی الضمیر ہمیشہ بالواسطہ انداز میں پیش کرتا

ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ فن پارہ خود کو لپیٹ کر پیش کرتا ہے نہ کہ کھول کر۔ سر پر پتھر دے مارنا، پمفلٹ لکھنے والوں کا امتیازی نشان ہے، جب کہ حقیقی ادیب ہمیشہ فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے، بالواسطہ یا اشاراتی و علامتی انداز میں اپنا مدعا بیان کرتا ہے۔ چنانچہ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا اور اس کے نتیجے میں آزادیٔ اظہار پر عائد پابندیوں کو علامتی افسانے کے آغاز کا اصل محرک سمجھنا محلِ نظر ہے۔

بغور دیکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ ساٹھ کی دہائی میں پرانے نظریوں اور پیش پا افتادہ تصورات کو تج کر حقائق کو ایک نئے زاویے سے جانچنے پرکھنے کا ایک عالمی رویہ وجود میں آ گیا تھا۔ لہٰذا ادب کے معاملے میں بھی پرانی ڈگر سے ہٹ کر نئے راستوں کو تلاش کرنے کا رجحان فروغ پانے لگا۔ اردو میں علامتی افسانہ، انشائیہ اور نثری نظم کو اسی تبدیلی کی خواہش کا اعلامیہ گردانا جا سکتا ہے۔ خصوصاً علامتی افسانے کے ذریعے حقیقت یا سچائی کے پاتال میں اتر کر معنی یا مفاہیم کے نئے گوہر ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی گئی۔ اس سے قطع نظر علامتی افسانہ کے فروغ پانے کی ایک نفسیاتی وجہ یہ تھی کہ ساٹھ کی دہائی کا افسانہ نگار غیر شعوری اور کسی حد تک شعوری طور پر یہ محسوس کرنے لگا تھا کہ منٹو، بیدی، کرشن چندر، عصمت اور غلام عباس کی روایت کی پاسداری میں اپنی پہچان یا شناخت قائم نہیں رکھ سکتا یا یوں کہہ لیجئے کہ وہ پلاٹ، کردار اور ماحول کی تثلیث میں مقید افسانے سے خوفزدہ اور کسی حد تک بدظن ہو گیا تھا۔ لہٰذا اس نے روایت سے بغاوت کی اور مغربی علامتی افسانے کا تتبع کیا۔ اس ضمن میں کافکا، سارتر، کامیو، طامس مان، ہرمن ہیسے، آئیونسکو، جارج آرویل، ولیم فاکنر، سیموئیل بیکٹ وغیرہ کی تحریروں سے متاثر ہو کر اس نے اردو افسانے میں اظہار کے اس نئے سلسلے کی نیو

ڈالی۔ یہاں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ روایتی افسانہ کے برعکس علامتی افسانے میں فنی اور تکنیکی حوالے سے کچھ ایسی سہولیات بھی موجود تھیں کہ جن کے باعث علامتی افسانے کو کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ علامتی افسانہ کی ایک اہم دین، اسلوب کی تازہ کاری ہے۔ اس نے اسلوب کو اکہرے پن اور سطحیت سے نجات دلائی، اس میں ذاتی تلازمے، رمزیے، علامیے اور اشاریے شامل کیے، جملوں کی روایتی ساخت کو توڑا اور اسے بنی بنائی کھائیوں سے نکال کر اس میں عمودی گہرائی پیدا کی۔ مزید برآں یہ کہ زبان و بیان میں شعریت کے عنصر کو بھی شامل کیا اور کردار کے غائب حصہ پر توجہ دی، یعنی تصویر کے بجائے اس کے نیگیٹو کو جو بے نام اور بے چہرہ ہوتا ہے، سامنے لانے کی سعی کی۔ یہ ایک طرح سے کردار سے جڑے اس کے سائے یا ہیولے کو گرفت میں لینے کی ایک کاوش بھی کہی جا سکتی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے کردار کے باطن میں جھانکنے کے ایک مختلف انداز سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ البتہ علامتی افسانے میں خرابی کے آثار اس وقت نمایاں ہونا شروع ہو گئے جب افسانے میں کہانی کا پہلو کمزور پڑ گیا۔ مطلب یہ کہ کہانی کا عنصر زیریں سطح پر چلا گیا اور افسانہ ایک بڑی حد تک افسانویت سے تہی ہو کر رہ گیا اور اس کا جھکاؤ تجریدیت کی طرف ہو گیا۔ شدہ شدہ اس کی جگہ تجریدی افسانے نے لینے کی کوشش کی۔ مگر زیادہ عرصہ نہیں گزرا تھا کہ علامتی افسانے نے ایک بار پھر کہانی سے اپنا رشتہ جوڑ لیا اور ایک نئی قوت کے ساتھ سامنے آ گیا، مگر یہ بعد کا واقعہ ہے۔

جہاں تک اردو افسانے میں علامت نگاری کے مختلف طریقوں کو بروئے کار لانے کا معاملہ ہے تو بقول علی حیدر ملک:

"اول طریقہ تو یہ ہے کہ آسمانی صحائف، اساطیر، لوک کہانیوں، حکایتوں اور قدیم داستانوں کے بعض کرداروں کو ہم عصر ماحول میں نئی زندگی عطا کی گئی یا ان کے بعض واقعات کو اپنے زمانے سے Relate کیا گیا۔ آسمانی صحائف میں سے قرآن اور انجیل سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا۔ اساطیر کے سلسلے میں یونانی اور ہندو دیو مالاؤں سے اخذ و انتخاب ہوا۔ حکایتوں اور قدیم داستانوں کے ضمن میں عربی و فارسی حکایتیں نیز طلسمِ ہو شربا، الف لیلا، قصہ چہار درویش اور دیگر داستانیں خصوصی توجہ کا مرکز رہیں۔ بعض اوقات تاریخی شخصیتوں کو بھی علامت کے طور پر پیش کیا گیا۔ جن میں گوتم بدھ کی شخصیت سب سے زیادہ محبوب و مقبول رہی۔ دوسرا طریقہ فطرت اور مظاہرِ فطرت میں سے بعض اشیا اور چرند پرند کو علامتی شکل عطا کرنے کا رہا۔ مثال کے طور پر سمندر، جنگل، طوطا، کبوتر، گھوڑا اور گائے وغیرہ۔۔ تیسرا طریقہ موجودہ عہد کی بعض ایجادات اور روزمرہ استعمال ہونے والی چیزوں کو بطور علامت پیش کرنے کا سامنے آیا، جیسے بس، سائیکل، فورک، لفٹ اور ماچس وغیرہ۔ عام طور پر ہر افسانہ نگار تینوں طریقوں کو علامت سازی کے لیے استعمال کرتا دکھائی دیتا ہے۔" (۲۸)

اس ضمن میں مشتاق قمریوں رقمطراز ہیں:

"وہ (علامت نگار) آغاز ہی واضح صورت حال سے کرتا ہے، لیکن

کلاسیکی اور روایتی فنکار کے برعکس اس کے پیش نظر محض زندگی کی نقالی نہیں ہوتی۔ وہ زندگی کے پہلوؤں کی تشریح اپنے فکری نظام کے حوالوں سے کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ اس کے لیے وہ متھ ساز کا طریق کار اپناتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ایک علامتی فنکار اپنے معروضی مترادفات کو کسی متھ یا اسطور میں ہی تلاش کرے وہ ان کے لیے ایک نئی دیومالائی "فضا" بھی خلق کر سکتا ہے۔ لیکن ایسا کرتے ہوئے وہ تمثیل نگار کے رویے سے قطعی طور پر پہلو تہی کرتا ہے۔" (۲۹)

دوسری طرف انتظار حسین کا خیال ہے:

"دراصل میں علامتی طریقے بھی کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ لکھنے والا یہ کوشش کرتا ہے کہ اجتماعی تاریخ ہے، اس میں سے وہ کچھ کشید کرتا ہے۔ علامتیں اس میں سے اور اس کے نتیجے سے اس پر وارد ہوتی ہیں اور اس کے ذریعے سے وہ اپنے عہد کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے۔۔ بعض لکھنے والے یہ کرتے ہیں کہ وہ اپنے طور پر کری ایٹ (تخلیق) کرتے ہیں علامتیں، اس میں قاری سے رشتہ آسانی سے قائم نہیں ہوتا۔ ایک اور طریقہ وہ ہے، سنڈریلا جس کی مثال ہے کہ اپنی تہذیب کے دائرے سے نکل کر کسی دوسری تہذیب سے کوئی علامت تلاش کرنا اور اس کے ذریعے سے مفہوم ادا کرنا۔" (۳۰)

مجموعی طور پر دیکھیں تو علامتی افسانے کی وجہ سے اردو افسانے میں فکری تہ داری پیدا ہوئی۔ مواد، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے اردو افسانے کا دامن وسیع ہوا، اس میں عمودی گہرائی در آئی۔ کردار نگاری اور پلاٹ سے زیادہ ذہن میں جنم لینے والے خیالات، احساسات اور کیفیات کو افسانے میں سمونے کے تجربے کیے گئے۔ علامتی افسانے نے خارجی زندگی کے پہلو بہ پہلو داخلی یا باطنی زندگی کی اہمیت کا بھی احساس دلایا، جس سے شعورِ ذات کے عنصر کو جلا ملی۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کا خیال ہے کہ علامت میں بڑی کہانی خارجیت کو منہا کر کے نہیں بنائی جا سکتی۔ یہ بالکل درست ہے کیونکہ علامتی افسانہ خارجیت کو منہا کرنے کا نام نہیں، بلکہ گوشت پوست کے کرداروں اور واقعات کی ٹھوس حقیقت کے اندر چھپے ہوئے انجانے منطقوں کو منظرِ عام پر لانے کا نام ہے۔ ڈاکٹر اعجاز راہی کے الفاظ یہ ہیں:

> "علامتی افسانہ نگار کہانی بنانے میں ان دونوں آنکھوں سے کام لیتا ہے۔ نئے افسانہ نگار کی دوسری آنکھ انکشافاتِ ذات تک محدود نہیں (اگرچہ انکشافِ ذات بھی انکشافِ کائنات سے عبارت ہے) بلکہ اس کے مخرج نے پورے عصر کو فوکس کر رکھا ہے۔ یہ دروں بینی اور داخل کا انکشاف اصلاً عصری انتشار گھٹن اور خوف سے پیدا ہونے والی بیزاری کا اظہار ہے، لاتعلقی اور فراریت جن عوامل کو جنم دیتی ہے وہاں پہنچ کر "ایک اور آنکھ" کا تصور ختم ہو جاتا ہے جو علامتی افسانے میں بھرپور تشخص کے ساتھ موجود ہے۔۔۔۔ علامتی افسانے میں داخل اور خارج یکساں تخلیقی عمل کو مہمیز لگاتے ہیں۔ علامت

میں بڑی کہانی خارجیت کو منہا کر کے نہیں بنائی جا سکتی کہ داخلیت کا حصار انسانی انساب یا سماجی انسلاک سے قطع نہیں ہوتا۔" (۳۱)

وضاحت کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے کہ جن سے اردو افسانے میں ابھرنے والے علامتی رویے کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے:

(شر کے نقاب اندر نقاب وجود کا علامتی بیان)

"نامعلوم راون ہر دسہرے پر پچھلے سال سے بڑا کیوں ہو جاتا ہے۔ میرے بچپن میں اس کا پتلا عام انسانی قد سے اونچا نہ ہوتا تھا، اس کے باوجود ہم حیرت سے کہا کرتے تھے، دیکھو پورے قد کا راون ہے۔ کتنا بڑا ہے۔۔ مگر اب تو وہ اتنا اونچا ہوتا ہے کہ ہمارے سکائی سکریپروں کی کھڑکیوں سے بھی ہمیں اپنے دلوں میں دربار لگائے محسوس ہوتا ہے... رام لیلا گراونڈ میں بکھری بکھری چیخ پکار اب شاداں نعروں کی منظم گونج میں ڈوبنے لگی تھی "پپا"۔ ہماری گاڑی نے حرکت کی تو موہت نے منہ میں روکا ہوا سوال اگل ہی دیا۔ "کیا راون کاغذ کا بنا ہوا تھا؟" "نہیں، کیوں؟" میں اسے پھر ڈانٹ کر چپ رہنے کو کہنا چاہتا تھا، مگر پوچھ بیٹھا "تو پھر یہ لوگ ہر سال کاغذ کا راون کیوں جلاتے ہیں؟" "چپ!" میں اسے کیا بتاتا؟۔۔ کیوں کہ اصلی راون ہر سال بچ کر نکل جاتا ہے۔"

(عفریت۔۔ جوگندر پال)

(استحصال کا علامتی اظہار)

"ان دونوں مداریوں میں سے ایک نے بچوں میں ٹافیاں بانٹی ہیں۔ انہیں چپ رہنے کے اشارے کر رہا ہے اور دوسرا انہیں سمجھا رہا ہے کہ یہ جیگر کاونٹر ہے جس سے ریڈیٹیشن کا پتہ چلتا ہے۔ یہاں یورینیم بہت ہے، اس سے تمہیں بہت فائدہ پہنچے گا، کسی کو بتانا نہیں۔ ننگے بچوں کی سمجھ میں نہیں آتا، وہ ہاتھ میں ایک ایک ٹافی پکڑے حیرت سے نئے کھلونے کی آواز سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔"

(شیرازے ـــ انور سجاد)

(عصریت کا علامتی اظہار)

"بانسری کی مدھم آواز آہستہ آہستہ ابھرتی ہے اور لمحہ بہ لمحہ تیز تر ہونے لگتی ہے۔ کونوں کھدروں سے چوہے سیلاب کی طرح اچھل اچھل کر باہر نکلتے ہیں اور بسوں، کاروں، سکوٹروں، گھروں، دفتروں ہوٹلوں اور درس گاہوں میں پھیل جاتے ہیں۔"

(قافلے سے بچھڑا غم ـــ رشید امجد)

(منافقت اور بے ضمیری کے پیچ در پیچ پھیلاؤ کا علامتی اظہار)

"....چھٹی سے تھوڑی دیر پہلے وہ اوپر سے آئی ہوئی فائل کو نیچے بھیجنے کے لیے دستخط کر رہا تھا تو وہی بساند سی پھر آئی اور لمحہ بھر کے لیے اسے پریشان کر کے غائب ہو گئی.... اگلے روز وہ سڑانڈ کانفرنس روم

سے بھی آئی... اخبار سامنے رکھ کر ناشتہ کرنے لگا تو اسے کہیں سے پھر وہی بدبو آئی... جب وہ ٹیلی ویژن پر پروگرام دیکھ رہا تھا تو بدبو کا جھونکا پھر آیا اور اس کا جی متلا کر چلا گیا.... سودا سلف خریدنے بازار گیا تو اسے یہ جان کر تعجب ہوا کہ سگریٹ کے کھوکھے‘ کریانے اور جوتوں کی دکانوں حتیٰ کہ بک سٹال سے بھی وہی سڑانڈ اٹھ رہی تھی‘...

تقریر سنتے سنتے اس کا جی متلانے لگا اور ابکائیاں آنے لگیں۔“

(شب چراغ۔۔ منشا یاد)

(تذبذب کا علامتی اظہار)

”اب میں ایسی جگہ پہنچ گیا‘ جہاں سے سرنگ دو طرف جاتی تھی۔ دائیں اور بائیں۔۔! کدھر جانا چاہیے۔۔ رہائی کا راستہ کون سا ہے؟ میں ایک لمحہ رک کے سوچنے لگا۔۔ لیکن فیصلہ کرنا مشکل تھا۔ میں نے اندھیرے میں دیا سلائی کی ڈبیہ اچھالی۔۔ جو میرے پاؤں کے قریب ہی گری۔۔ میں نے ٹٹول کر اسے اٹھایا۔ بڑی احتیاط سے ویسے ہی سیدھا کیا اور پھر اس میں دیا سلائی نکالنے کے لیے اسے کھولا۔ اوہ۔۔ ! یہ آخری دیا سلائی تھی۔۔ میں اس خیال ہی سے کانپ اٹھا کہ اگر راستے کا تعین ٹھیک نہ کر پایا تو پھر روشنی کہیں سے نہ ملے گی۔“

(سرنگ۔۔۔۔ سریندر پرکاش)

(دوہری شخصیت کا علامتی روپ)

"نامعلوم منزل کی طرف انسانوں کے ہجوم میں چلتے چلتے میں نے کسی سے پوچھا: "کیا تمہیں معلوم ہے کہ میری پیٹھ پر کون لدا ہے؟" اس نے کہا: "نہیں۔ مگر تم کو معلوم ہے کہ میری پیٹھ پر کون لدا ہے۔" میں نے اس کی طرف غور سے دیکھا اور پوچھا کہ "کیا تمہاری پیٹھ پر کوئی لدا ہے؟" اس نے کراہ کر کہا: "ہاں جھاڑ جھنکار میں ایک روز..." میں نے بات کاٹ کر کہا: "ہاں ہاں بالکل یہی قصہ تو میرے ساتھ بھی گزرا۔"

(تسمہ پا۔۔۔۔ آغا سہیل)

(جنتِ گم گشتہ کی بازیابی کا علامتی اظہار)

"وہ جنگل کی طرف مڑ گیا۔

ابھی دو قدم بھی نہیں چلا تھا کہ پیچھے سے عورت کی آواز آئی: "اجنبی ٹھہرو" وہ رک گیا' رک کر مڑا' عورت کی جانب سوالیہ نظروں سے دیکھنے لگا۔

"میں بھی تمہارے ساتھ آؤں گی"۔

"تم جنگل میں میرا ساتھ دے سکو گی"۔

"ہم شاید جنگل میں ایک دوسرے کا ساتھ دے سکتے ہیں۔

عورت نے آگے بڑھ کر اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ وہ خوش ہو گیا۔ اس کی نازک انگلیوں میں اپنی انگلیاں پھنسا دیں۔ جنگل میں داخل ہونے سے

پہلے وہ رک گیا۔ ٹھہرو.... جب جنگل کو اپنا ٹھکانہ بنایا ہے تو پھر ان کپڑوں کی بھی کیا ضرورت ہے؟"

اس نے اپنے کپڑے اتار دیے۔ عورت بھی بلا پس و پیش بے لباس ہو گئی۔ دونوں نے اپنے کپڑے چتا پر اچھال دیئے۔ دیکھتے ہی دیکھتے کپڑوں سے شعلے اٹھنے لگے۔ اس نے ایک ہاتھ میں کلہاڑی سنبھالی اور دوسرا ہاتھ عورت کی کمر میں ڈال دیا۔ دونوں ایک دوسرے کی طرف دیکھ کر مسکرائے اور جنگل میں داخل ہو گئے۔"

(مراجعت ـــــــ سلام بن رزاق)

(معاشرتی زوال کا بیان علامتی انداز میں)

"میں نے محسوس کیا کہ لوگوں کا رنگ روز بروز سیاہ پڑتا جا رہا تھا اور بات کرتے ہوئے منہ سے بدبو کے بھبکے نکلتے جیسے کوئی چیز اندر ہی اندر سڑ رہی ہو.... کچھ دنوں میں محسوس ہوا کہ ہاتھ بہت پسیجنے لگے تھے اور مساموں سے ایک بدبو دار سیاہ رقیق مادہ رسنے لگا تھا۔ میں جس چیز کو چھوتا وہ کالی ہو جاتی۔"

(کثافتیں ـــــــ نجم الحسن رضوی)

(استحصالی رویے کا علامتی پیرایہ)

"مگر اس دن تو وہ نیند میں تھا، نیند میں کسے پتہ ہوتا ہے کہ مٹھی کھلی ہے یا بند اور کوئی ہتھیلی سے لکیریں چرا لے جاتا ہے۔ وہ تو آج پتہ چلا کہ اس کے گرد بہروپ بھرے لوگوں کا رقص عرصے سے جاری

ہے جو ہتھیلی سے لکیریں اچک لیتے ہیں۔"

(اُلٹی لکیروں کا دکھ ــــــــ رحمٰن شریف)

الختصر علامتی افسانے کی وجہ سے تکنیک، اسلوب اور فکری زاویہ ء نظر سے اردو افسانے میں تنوع اور گہرائی پیدا ہوئی۔ مگر کہانی پن کے عنصر کی کمی کی وجہ سے عام قاری کی دلچسپی میں کمی بھی واقع ہوئی۔ ۱۹٦۰ء کے بعد سامنے آنے والے افسانے کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر بشیر سیفی لکھتے ہیں:

> "۱۹٦۰ء کے بعد افسانہ فرد کی انفرادیت کا علمبردار نظر آتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں نے خارجی مسائل کے مستقیم اظہار کے بجائے انسان کے باطن کی غواصی کو اپنا شعار بنایا اور باطنی کشف کے حوالے سے ایسے سوالات اٹھائے جو قبل ازیں صرف شاعری سے مخصوص تھے۔ یوں شعری اسلوب اور شعری استعاراتی نظام کا رواج بھی ہوا اور باطنی سفر کی روداد کے بیان میں الجھاؤ بھی پیدا ہوا۔ ذاتی علامت کے استعمال سے لایعنیت بھی پیدا ہوئی اور ٹھوس کہانی سے انحراف کے سبب افسانے سے کردار بھی منہا ہوئے۔" (۳۲)

اس ساری بحث کو ختم کرتے ہوئے علامت کے بارے میں اس بنیادی پہلو کو نمایاں کرنا بہت ضروری ہے کہ علامت سازی ایک مسلسل عمل ہے۔ اگر کسی افسانے کا علامتی مفہوم نشان زد کر دیا جائے تو وہ زود یا بدیر اس افسانے کے ساتھ چپک جائے گا اور نشان میں تبدیل ہو جائے گا' لیکن اگر افسانہ کثیرالمعنیاتی فضا کو جنم دے تا

کہ متعین معنی کے اندر سے معنیاتی توسیع کا سلسلہ جاری ہو جائے اور ہر قاری اور زمانہ اپنے شخصی، یا اجتماعی تناظر میں معنیٰ کے پردوں کو الٹا چلا جائے تو ایسے افسانے کو ہم صحیح معنوں میں علامتی کہیں گے۔ اوپر علامتی افسانوں سے جو اقتباسات دیے گئے ان کی فقط معنیاتی جہت کی نشان دہی کی گئی ہے اور انہیں کسی خاص معنیٰ تک محدود نہیں کیا گیا۔ ہر وہ افسانہ جس کے ساتھ ایک نیا "معنیٰ" بطور سایہ "Shadow" نمودار ہو، علامتی کہلائے گا، مگر زندہ رہنے والے علامتی افسانہ کا خاص وصف یہ ہے کہ جب ایک سے زیادہ روشنیوں کا اہتمام ہو گا تو ان روشنیوں کی تعداد اور زاویوں کے مطابق ہی افسانے کی معنیاتی توسیع وجود میں آئے گی اور افسانے کے اندر سے کئی سائے "Shadows" نمودار ہو کر پھیلنے لگیں گے۔

حوالہ جات

جدید افسانہ

باب چہارم

(۱)۔ ن۔ م راشد -- جدیدیت کیا ہے -- "سات رنگ" شمارہ نمبر۱ جلد نمبر۱ مئی جون ۱۹۶۰ء۔ کراچی۔ ص۷

(۲)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر) -- نئے مقالات -- ۱۹۷۲ء -- مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص۴۱، ۴۳

(۳)۔ Mohammed Ali Siddiqui : On Modernism in Udru Fiction -- Conversations On Modernism (Interviews) By - Sukrita Paul Kumar 1990- P.22- (Indian Institute Of Advanced Study) Shimla, India.

(۴)۔ Sukrita Paul Kumar: The New Story - 1990- P.19 (Indian Institute of Advanced Study)- Shimla, India.

(۵)۔ انور سدید (ڈاکٹر) -- اختلافات -- ۱۹۷۵ء -- مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص۷۵

(۶)۔ Alvin Toffler: Future Shock- 1971- P.14 Pan Books Ltd- London.

(۷)۔ غلام حسین اظہر۔۔ سوال یہ ہے۔۔ اوراق ستمبر، اکتوبر ۱۹۷۳ء۔۔ چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۱۰، ۱۱

(8) Philic Rice And Patricia Waugh: Modern Literary Theory (Second Edition) 1992- P.4- Edward Arnold- A Division of Hodder And Stoughton- London.

(۹)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)۔۔ نئے مقالات۔۔ ۱۹۷۲ء۔۔ مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص ۴۳

(۱۰)۔ شہزاد منظر۔۔ علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔۔ ۱۹۹۰ء۔۔ منظر پبلی کیشنز کراچی۔ ص ۸۶، ۶۰

(۱۱)۔ مسز لنڈا ونٹنک۔۔ جدیدیت کی نئی نسل میں رومانیت۔۔۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل۔۔ ۱۹۸۶ء۔۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ۔۔ سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۔ ص ۶۶۰

(۱۲)۔ دیوندر اسر۔۔ جدید افسانے کا ذہنی سفر۔۔ نقوش شمارہ ۱۰۷۔۔ ۱۹۶۷ء۔۔ ادارہ فروغِ اردو انارکلی لاہور۔ ص ۱۳۶

(۱۳)۔ شہزاد منظر۔۔ جدید اردو افسانہ۔۔ ۱۹۸۲ء۔۔ منظر پبلی کیشنز کراچی۔ ص ۵۴

(۱۴)۔ علی حیدر ملک۔۔ جدید افسانے کا اصل مسئلہ۔۔ اوراق ستمبر، اکتوبر ۱۹۸۱ء۔۔ چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۲۸۵، ۲۸۶

(۱۵)۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔۔ افسانے کی حمایت میں۔۔ مئی ۱۹۸۲ء۔۔ مکتبہ جامعہ

نئی دہلی لمیٹڈ۔۔۔ بھارت۔ ص۱۰۱

(۱۶)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)۔۔۔ نئے مقالات۔۔۔ ۱۹۷۲ء۔۔۔ مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص۱۴۴، ۱۴۵

(۱۷)۔ سجاد نقوی۔۔۔ مطالعے۔۔۔ مئی ۱۹۸۷ء۔۔۔ بذلِ ندیم لاہور۔ ص۱۶۸

(۱۸)۔ شہزاد منظر۔۔۔ علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔۔۔ ۱۹۹۰ء۔۔۔ منظر پبلی کیشنز کراچی۔ ص۳۱

(۱۹)۔ سید وقار عظیم۔۔۔ فنِ افسانہ نگاری۔۔۔ اکتوبر ۱۹۴۹ء۔۔۔ ادارہ اشاعت اردو، کراچی۔ ص۵۱

(۲۰)۔ محمد حسن عسکری۔۔۔ تخلیقی عمل اور اسلوب۔۔۔ ۱۹۸۹ء۔۔۔ مرتبہ محمد سہیل عمر۔۔۔ نفیس اکیڈمی اردو بازار کراچی۔ ص۳۴۳

(۲۱)۔ (بحوالہ) شمس الرحمٰن فاروقی۔۔۔ افسانے کی حمایت میں۔۔۔ مئی ۱۹۸۲ء۔۔۔ مکتبہ جامعہ نئی دہلی لمیٹڈ بھارت۔ ص۷۹

(۲۲)۔ Terence Hawkes: Structuralism And Semiotics- 1986 (Edition) P.65- (Methuen And Co Ltd)- London.

(۲۳)۔ شہزاد منظر۔۔۔ علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔۔۔ ۱۹۹۰ء۔۔۔ منظر پبلی کیشنز گلشنِ اقبال کراچی۔ ص۳۹

(۲۴)۔ مناظر عاشق ہرگانوی۔۔۔ رشید امجد سے ایک انٹرویو۔۔۔ اوراق۔ اگست ۱۹۹۰ء۔۔۔ لاہور۔ ص ۸۵

(۲۵)۔ Evelyn May Albright: The Short Story - 1927- P.49

(Macmillan And Co Ltd) London.

(۲۶)۔ ممتاز شیریں-- تکنیک کا تنوع-- معیار-- ۱۹۶۳ء-- نیا ادارہ لاہور۔ ص ۳۷

(۲۷)۔ مشتاق قمر-- سوال یہ ہے-- اوراق جولائی اگست ۱۹۷۶ء-- دفتر اوراق چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۳۴

(۲۸)۔ جمیل آذر-- سوال یہ ہے-- اوراق جولائی اگست ۱۹۷۶ء-- دفتر اوراق چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۲۵

(۲۹)۔ طارق چھتاری (ڈاکٹر)-- جدید افسانہ اردو، ہندی-- ۱۹۹۰ء-- ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ (بھارت)۔ ص ۷۵

(۳۰)۔ شمس الرحمٰن فاروقی-- افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ-- افسانہ روایت اور مسائل مرتبہ گوپی چند نارنگ ۱۹۸۶ء-- سنگِ میل پبلی کیشنز لاہور۔ ص ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲،

(۳۱)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)-- نئے مقالات-- ۱۹۷۲ء-- مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵

(۳۲)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)-- نئے مقالات-- ۱۹۷۲ء-- مکتبہ اردو زبان سرگودھا۔ ص ۱۷۶

(۳۳)۔ صبا اکرام-- جدید افسانے کے چند گوشے-- اوراق خاص نمبر سالنامہ اکتوبر نومبر ۱۹۸۶ء۔ چوک اردو بازار لاہور۔ ص ۱۰۶

(۳۴)۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)-- ادب میں عصریت کا مفہوم-- ذہنِ جدید (سہ ماہی)-- بحث۔ "ادب میں عصریت کا مفہوم"-- مارچ، اپریل، مئی ۱۹۹۱ء-- جمشید